Color

Marc-André Dalbavie

scéren
CNDP-CRDP

Color

Marc-André Dalbavie

Dossier réalisé sous la direction de Cécile Reynaud

baccalauréat musique

Centre national de documentation pédagogique

Remerciements
Fondation Scelsi, qui nous a autorisés à reproduire gracieusement la signature de Giacinto Scelsi ;
Patrice Hamel et Guy Lelong pour les photographies de « Hamel à Persépolis » ;
Patrice Hamel et Philippe Bloesch avec l'aide du DICREAM, pour les photographies de *Correspondances* ;
Felice Varini pour la photographie de couverture.

Ci-contre, pages 4, 18, 20 et 40
Correspondances (Marc-André Dalbavie, musique ; Patrice Hamel, mise en scène, scénographie et lumière ; Guy Lelong, texte). Photos issues d'une transcription en images de synthèse, réalisée par Philippe Bloesch avec l'aide du DICREAM, http://www.patricehamel.org/opera.htm

Page de titre et 4e de couverture
Le compositeur Marc-André Dalbavie et le chef d'orchestre Christoph Eschenbach
© Éric Brissaud/Orchestre de Paris

Couverture
© Felice Varini, *Tra il pieno ul vuoto*, Lugano, 2003.
Coll. : Oncologia Varini & Calderoni.
Photo : André Morin

Pilotage et coordination :
Vincent Maestracci, IGEN, doyen du groupe « enseignements et éducation artistiques »

Pierre Laporte, chargé d'études à la DGESCO

Claude Renucci, directrice de l'édition, Frédérique Lorenceau, directrice-adjointe, Christophe Jouxtel, directeur-adjoint, Maxime Kaprielian, chargé de mission musique CNDP.

Édition et iconographie : Catherine Douçot

Secrétariat d'édition : Sophie Roué

Maquette : Michel Delon/Concordance(s)

© CNDP, premier trimestre 2011
ISBN : 978-2-240-03175-4
ISSN : 1770-8281

Avant-propos

Au sein du paysage riche et contrasté des « musiques contemporaines », *Color* témoigne incontestablement d'un remarquable pouvoir de séduction. Séduction d'une première écoute, naïve, sensible et curieuse, séduction d'une écoute réitérée permettant peu à peu de découvrir les finesses d'une écriture parfaitement maîtrisée dans ses différents aspects. Poussant encore plus loin cette exploration, on en vient à mesurer les limites du format qui préside à la diffusion des œuvres enregistrées et à souhaiter pouvoir entendre cette pièce en concert : toute frontale que soit la disposition de l'orchestre voulue ici par le compositeur, la stéréo de la captation ne rend qu'imparfaitement la réalité de l'espace acoustique au cœur de son écriture.

Étudier *Color*, c'est tout d'abord se laisser aller à son écoute, laisser des sonorités surprenantes vous conduire dans une aventure acoustique de vingt et une minutes. C'est ensuite, écoutant encore, interroger et découvrir les procédés, les processus et les techniques qui sont à la source de ce premier sentiment perceptif. C'est enfin, laissant pour un temps le plaisir de l'écoute de côté pour mieux y revenir ensuite, s'interroger sur la possibilité même d'une telle œuvre, de sa composition en 2001 à son écoute renouvelée et… séduisante aujourd'hui.

Color comme l'itinéraire personnel de son compositeur témoignent de la riche histoire des musiques savantes écrites et occidentales telles qu'elles se sont forgées dans la seconde partie du XX^e^ siècle. Fin connaisseur d'une histoire de la musique sans cesse enrichie par la recherche scientifique, héritier d'une tradition orchestrale qui forgea ses premières armes plus d'un siècle auparavant, explorant de nouveaux territoires ouverts par les technologies (le son, le spectre, l'espace, la diffusion, etc.), pétri des interrogations et recherches qui irriguent la transversalité de la création artistique, préoccupé par la dialectique indispensable entre l'intention du compositeur et la psycho-perception de son auditeur, Marc-André Dalbavie, en donnant à entendre, éclaire à sa façon une période foisonnante de la création musicale.

Élaborés sous l'autorité et l'expertise de Cécile Reynaud, les articles qui suivent agrègent des regards complémentaires, tous à même de construire une juste connaissance de l'essence comme des enjeux de l'œuvre mise au programme du baccalauréat pour les deux prochaines sessions de l'examen. Si des pistes pour une analyse de *Color* y sont largement présentées, d'autres perspectives sont opportunément abordées. Cet équilibre original souligne bien l'enjeu d'une œuvre au programme du baccalauréat : il s'agit bien entendu d'identifier un ensemble de techniques et de processus faisant langage, mais tout autant – sinon davantage – de connaître l'histoire dans laquelle elle s'inscrit comme les interrogations et recherches qui, témoignant toujours d'un contexte donné, président à sa création.

La séduction restant volatile, toutes ces connaissances nouvelles permettront en retour de perpétuer le plaisir… d'écouter.

Vincent Maestracci,
Inspecteur général de l'Éducation nationale

Sommaire

3 **Avant-propos**

4 **Parcours intellectuel et artistique de M.-A. Dalbavie**

20 **L'œuvre de M.-A. Dalbavie dans son temps**

40 **Parcours de l'œuvre**

55 **Références**

Parcours intellectuel et artistique de Marc-André Dalbavie

Parcours biographique

Cécile Reynaud, musicologue, conservateur au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et coordinatrice de l'ouvrage, directeur d'étude à l'EPHE.

Une carrière internationale

Plusieurs courtes biographies ont déjà décrit le riche parcours de Marc-André Dalbavie[1]. Né en 1961, celui qui est aussi un brillant pianiste suit d'abord un important cursus au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) où il est l'élève de Guy Reibel (électroacoustique), Betsy Jolas et Claude Ballif (analyse), Marius Constant (orchestration) et Michel Philippot (composition). Il reçoit également un enseignement de direction d'orchestre avec Pierre Boulez (1987) et d'informatique musicale avec Tristan Murail ; en 1984, il étudie à Sienne avec Franco Donatoni.

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (l'IRCAM) joue un rôle important dans sa formation, puisqu'entre 1985 et 1990, il participe aux activités du département de recherche musicale : en 1986, il achève son œuvre *Diadèmes* pour alto transformé, ensemble électronique et ensemble instrumental. Commande de l'État français, issue des recherches menées au sein de l'équipe de l'IRCAM, l'œuvre sera donnée la même année, sous la direction du compositeur, au Centre Pompidou.

La carrière du compositeur prend rapidement un essor international. Il est d'abord l'invité du Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) entre 1992 et 1993, à Berlin, avant d'être pensionnaire à l'Académie de France à Rome entre 1994 et 1996. À l'issue de ce séjour, il est nommé, en 1997, professeur d'orchestration au Conservatoire de Paris.

Au titre des récompenses internationales reçues par Dalbavie, il faut compter le prix de composition des Salzburger Österfestpiele, organisé par l'Orchestre philharmonique de Berlin, et, en 1998, le titre de « Meilleur jeune compositeur de l'année », attribué par le quotidien américain *USA Today*. Cette ouverture vers le public américain se confirme dans les années suivantes : entre 1998 et 2000 il est compositeur en résidence à l'Orchestre de Cleveland, puis à l'Orchestre de Minneapolis en 2000. Ce cycle de résidences continue en France, auprès de l'Orchestre de Paris, entre 2001 et 2005. Le Festival « Présences » de Radio-France lui est consacré en 2005.

Le catalogue du compositeur démontre la renommée internationale de sa musique. Les commandes s'y multiplient de la part de formations et d'institutions de renom, françaises comme internationales. On note, entre 1993 et 2000 seulement : *In Advance on the Broken Time* (1993, commande du ministère de la Culture) ; *Concertino* (1994, commande du Freiburger Barockorchester) ; *Offertoire* (1995, extrait du *Requiem de la Réconciliation*, sur le texte de l'offertoire de la messe des morts de la liturgie romaine, commande de l'Internationale Bachakademie Stuttgart) ; le nonetto *Tactus* (1996, commande de la Kölner Philharmonie pour le Scharoun Ensemble de Berlin) ; le sextuor *Palimpseste* (2002, commande du Birmingham Contemporary Music Group de Birmingham) ; le *Concerto pour violon et orchestre* (1996, commande de Radio-France) ; *Interludes IV* (1998, commande du CNSMDP), *Antiphonie* (1999, double *concerto* pour clarinette et cor de basset, commande du Staatsorchester Rheinische Philarmonie) ;

1. Voir en particulier le « parcours » décrit par Anne Sédès dans *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, Paris, IRCAM-Centre Pompidou, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui », 1993. Voir aussi la courte biographie qui conclut *Le son en tout sens, entretiens avec Guy Lelong*, Paris, Billaudot, 2005, p. 134-135, suivie d'un catalogue des œuvres. Une biographie est consultable également en ligne sur le site Internet de l'IRCAM : http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1021/ (mise à jour en 2007 ; site consulté le 1er septembre 2010).

Portrait de Marc-André Dalbavie réalisé pendant une répétition avec l'Orchestre de Paris, 2008.

The Dream of the Unified Space (1999, concerto pour orchestre, commande de l'Orchestre de Minnesota à l'occasion de son 100e anniversaire) ; *Concertate il suono* (2000, pour orchestre, commande de l'Orchestre de Cleveland et de l'Orchestre de Chicago).

Les créations de ses œuvres à l'étranger sont également multiples, à partir de 1993, avec la première de *In Advance on the Broken Time*, donné pour la première fois en mai 1994 à New York. L'Allemagne et les États-Unis se partagent d'ailleurs principalement ces créations étrangères : entre 1993 et 2007, neuf créations voient le jour aux États-Unis (dont *Color* à Carnegie Hall en 2002), sept en Allemagne, d'autres à Londres (Proms Festival en 2005, pour le *Concerto pour piano*), Amsterdam et Tokyo (Suntory Hall). Présence à l'étranger qui se lit également par les résidences de Dalbavie au Aspen Music Festival en 2008, ainsi qu'au Marlboro Music Festival.

« Une conception particulière du phénomène spectral »

Parallèlement à ses recherches sur le timbre et le phénomène sonore, issues de l'influence des spectraux (et étudiées dans les articles qui suivent), Dalbavie construit un travail avec l'orchestre, dont témoignent les résidences successives qu'il mène auprès de plusieurs grandes formations symphoniques. Comme l'écrit encore Pierre Gervasoni en 2004, « le compositeur œuvre

aujourd'hui en faveur d'un rapprochement de l'orchestre et de la musique contemporaine[2] ».

L'importance de l'origine des commandes reçues par Marc-André Dalbavie ne tient pas seulement à la qualité des institutions ou des formations instrumentales et symphoniques d'où elles sont issues. Elle est également liée à l'attention portée par le compositeur aux salles et aux lieux dans lesquels sa musique doit être produite. Les articles que présente ce numéro consacré au compositeur développeront notamment cette notion d'*in situ* si chère à Dalbavie. « Vous ne pouvez pas écrire de la musique sans songer à un concert[3] », dit-il en 2006 dans une interview donnée à l'occasion d'un concert des *San Francisco Contemporary Music Players*, le 9 octobre 2006, où l'on jouait son œuvre *Axiomes*. « Songer au concert », c'est-à-dire songer au *lieu* du concert. Ainsi l'espace est-il au centre des préoccupations du compositeur, que ce soit dans ses pièces acoustiques « spatialisées » – par exemple *Non-lieu* (1997), *Mobiles* (2001), pour chœur et orchestre, œuvre spécialement conçue pour la salle de la Cité de la musique à Paris, ou encore *Rocks under the water* (2002), écrite pour la résidence Peter Lewis à Cleveland de l'architecte Frank O. Gehry.

Avec cette importance de l'*in situ*, inspiré du plasticien Buren, plusieurs caractéristiques s'attachent à l'œuvre de Dalbavie. Comme l'écrit encore Pierre Gervasoni, plusieurs images sont systématiquement accolées au compositeur : « À ses débuts, on le situait dans le sillage de la génération dite "spectrale", cette tendance qui tentait de puiser les sources de la musique dans la matière même du son plutôt que dans une combinatoire intellectuelle, comme le faisaient les derniers représentants de la musique sérielle. »[4]

Dans un entretien avec Franck Mallet pour *Le Monde de la musique*, en 2003, Dalbavie indiquait déjà, en réfléchissant sur les influences qu'avait pu avoir sur son écriture le mouvement spectral :

> « L'œuvre *Color* que j'ai écrite pour l'Orchestre de Paris marque le début d'une sorte de réappropriation du style symphonique. Cette réappropriation vient d'une conception particulière que j'ai du phénomène « spectral ». Je ne me situe plus dans l'orthodoxie de ce courant tel que l'ont constitué Gérard Grisey et Tristan Murail, pour lesquels j'ai toujours gardé amitié et admiration. Mais je tire de ce mouvement trois idées qui me guident encore. Ainsi l'idée de répétition-transformation, qui constitue le poumon de toute œuvre spectrale, place la notion de métamorphose au centre de la forme musicale. D'autre part, la notion d'harmonicité, au cœur du principe spectral, contient en germe la réappropriation de la consonance abandonnée par les « modernes ». Cette réintroduction évite l'écueil du « retour à » qui est une des maladies actuelles, mais renoue le lien entre notre culture passée et les bouleversements du XX^e siècle[5]. »

Influences

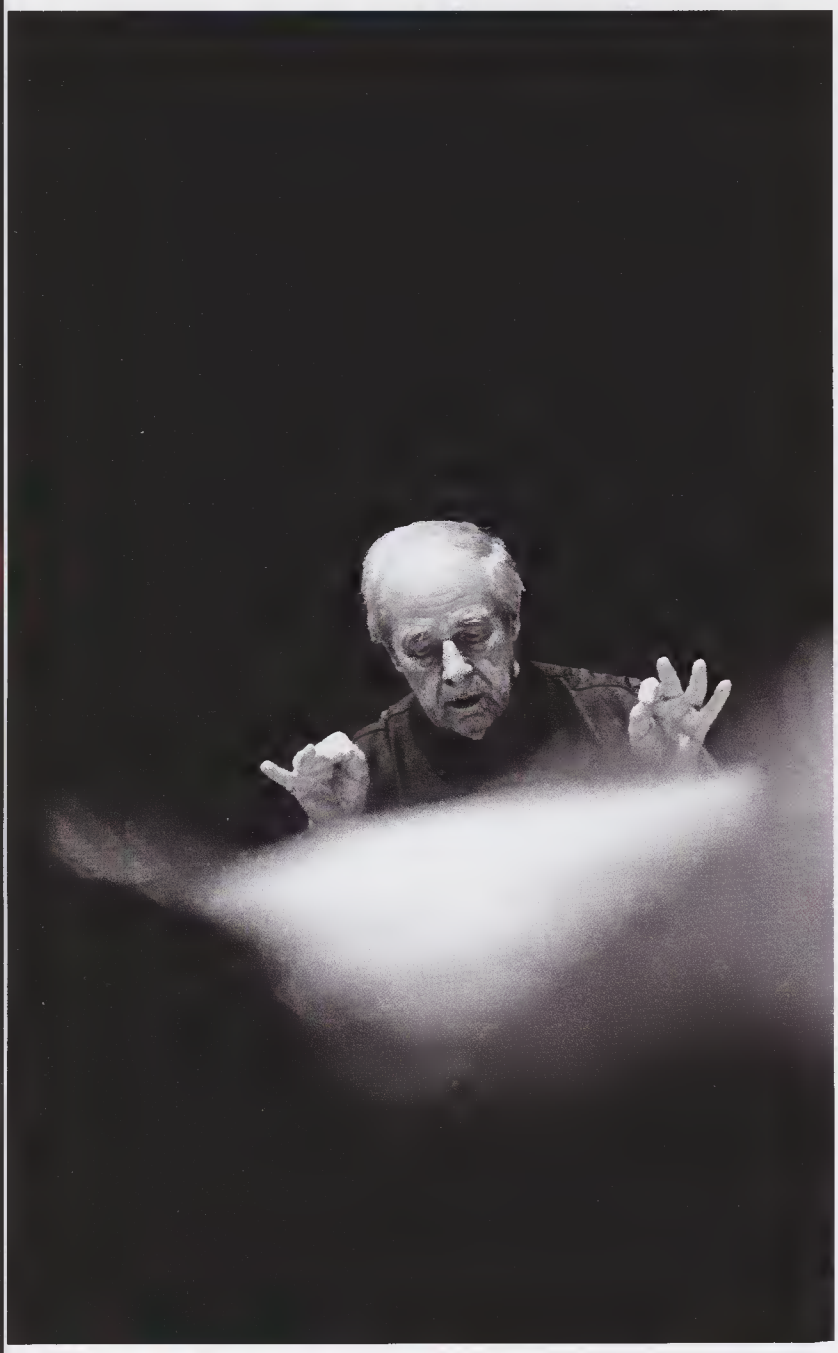
L'idée d'une influence de Boulez sur Dalbavie fait également partie des portraits traditionnels du compositeur : influence certes de poids, notamment dans l'enseignement reçu, mais contrebalancée par d'autres héritages revendiqués eux aussi par le musicien : Olivier Messiaen, Steve Reich, György Ligeti et Iannis Xenakis. Enfin, le portrait d'un Dalbavie « américain » a souvent été dressé : certes, ses résidences dans les orchestres d'outre-Atlantique ont été de première importance pour le compositeur, de même, disait-il en 2004, que le système de mécénat qui y est pratiqué. Mais l'Europe a aussi contribué à ce soutien accordé au compositeur (bourses du DAAD à Berlin, résidence à l'Académie de France à Rome). La culture artistique américaine reste fondamentale dans son univers : « La découverte du travail des plasticiens américains Barnett Newman et Sol LeWitt "qui ont remis en cause le cadre de l'œuvre, jusqu'à la galerie", est pour lui un choc[6]. »

Marc-André Dalbavie a lui-même donné des pistes pour permettre de s'orienter dans l'évolution de son œuvre, indiquant les grandes étapes de l'évolution de son style : dans un entretien donné à Franck Mallet pour les *Inrockuptibles* lors du Festival Agora de 2001, il pose ainsi le principe de deux grandes étapes :

– la décennie 1980-1990 : le spectralisme

> « Mes premières années ont été marquées par le spectralisme. J'appartiens à la génération qui a été fascinée par Tristan Murail, Gérard Grisey, Michaël Levinas, Hugues Dufourt et toute l'équipe liée à l'ensemble de l'Itinéraire[7]. C'était une découverte « académique » car ils venaient parler tout à fait

2. Gervasoni Pierre, « Marc-André Dalbavie, spectre symphonique », *Le Monde*, 22 janvier 2004.
3. Voir http://www.sfcmp.org/programnotes/06_October_SFCMP_Program_Notes.pdf, consulté le 1er septembre 2010.
4. Gervasoni Pierre, « Marc-André Dalbavie, spectre symphonique », *op. cit.*
5. Mallet Franck, « Cinq questions à Marc-André Dalbavie », *Le Monde de la musique*, octobre 2003, n° 280.
6. *Ibid.*, 24 janvier 2004.
7. « L'Itinéraire » est l'un des principaux ensemble européens de création musicale. Il a été fondé en janvier 1973 par les compositeurs Tristan Murail et Roger Teissier et a collaboré avec de très nombreux compositeurs contemporains, notamment Michaël Lévinas, Hugues Dufourt, Gérard Grisey…



© Philippe Gonthier

Pierre Boulez dirigeant *Pierrot Lunaire*. Paris, Cité de la musique, 26 novembre 2001.

officiellement de l'Itinéraire au Conservatoire, vers 1980. […] À la suite de ce séminaire, j'ai donc composé des pièces dans l'orthodoxie purement spectrale, où l'orchestre doit sonner de n'importe quelle manière… sauf comme un orchestre, et où la couleur est primordiale.[99]

– la décennie 1990-2000 : la « spatialisation »

[66]En fait, la spatialisation est une extension du spectralisme. Entre 1985 et 1991, pendant six ans, j'ai travaillé à l'IRCAM. […] J'ai découvert qu'un instrument classique (flûte, violon, ou autre), enregistré dans une chambre sourde, sans espace, donc sans résonance acoustique, n'était plus reconnaissable. […] Il m'a semblé que dans le spectralisme manquait cette dimension spatiale : il manquait la couleur dans l'espace. C'est comme si on avait la couleur sans la toile. J'ai réalisé à quel point on ne peut penser le son sans sa diffusion et ensuite sa réception[8].[99]

Récemment, Dalbavie a travaillé en particulier avec la voix : pour ses *Sonnets de Louise Labé*, écrits pour le contre-ténor Philippe Jaroussky, en 2008, et en octobre 2010, il revient à l'opéra avec son *Gesualdo*, représenté à l'opéra de Zurich[9]. Cette œuvre ne fera pas intervenir de dispositif électronique, mais se limite à un orchestre traditionnel dans un effectif relativement restreint. Peut-être faut-il rappeler l'importance donnée au travail de la voix par Dalbavie, dès 2001 :

[66]J'aime la voix, tout simplement ! […] C'est peut-être « l'instrument » qui m'a le mieux permis de m'éloigner de l'influence spectrale. La musique spectrale recherche en effet la fusion de tous les paramètres pour créer une sorte d'écoute globale. C'est une pensée très harmonique, alors que la nature de la voix est mélodique. Venant d'une pensée très harmonique, je me trouvais confronté avec la voix, à un instrument qui refuse cette harmonie : cela m'a permis de trouver des solutions qui, d'une certaine manière, fondent mon style actuel[10].[99] ■

8. *Les Inrockuptibles. Festival Agora 2001*, p. 98-99. Propos recueillis par Franck Mallet.
9. *Gesualdo*, opéra pour 8 voix, ensemble vocal et orchestre, livret de Richard Millet, mise en scène de Patrice Caurier et Moshe Leiser, Opernhaus Zürich, Suisse.
10. *Les Inrockuptibles. Festival Agora 2001*, *op. cit.*

Les déductions de l'art

Guy Lelong, écrivain.

> « Le célèbre problème des rapports du corps et de l'esprit, qui fut durant les deux derniers millénaires l'objet de tant de controverses, a une solution simple. »
>
> John Searle

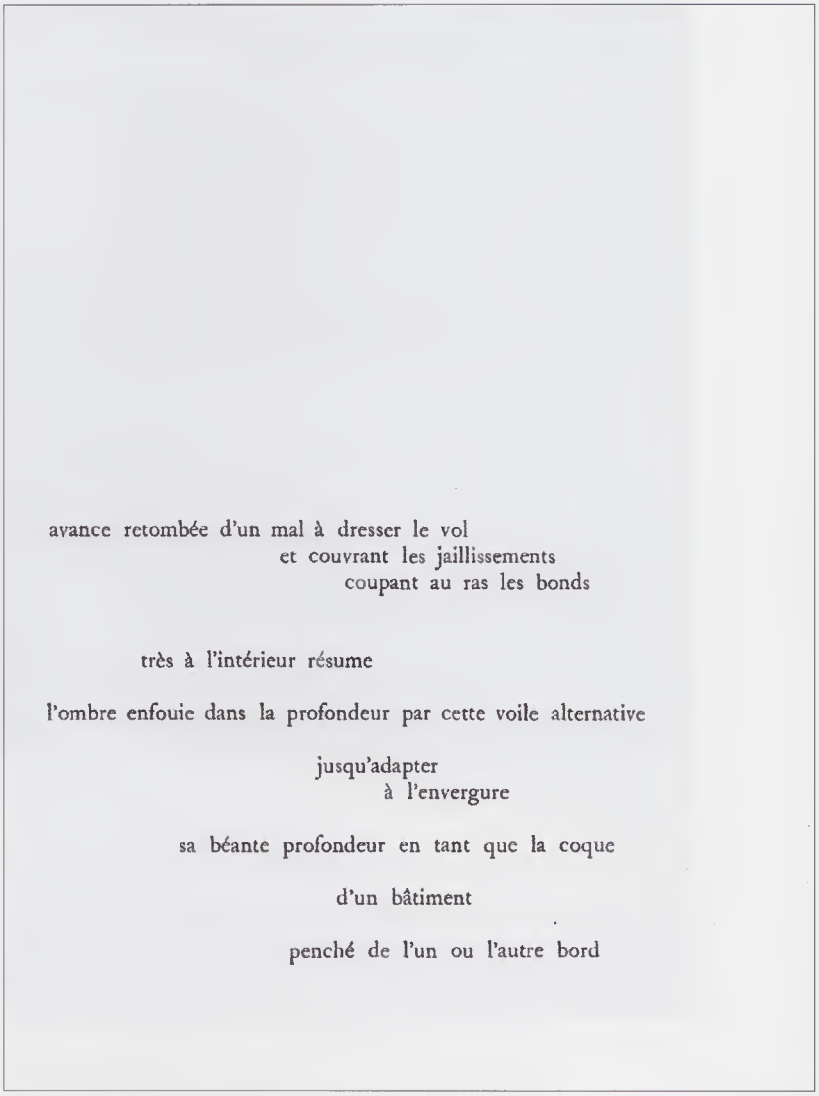
Mon propos est de montrer ici que la musique de Marc-André Dalbavie relève d'un renversement de la pensée artistique qui, ayant émergé à la fin du XIXe siècle, a diversement traversé le XXe pour se poursuivre jusqu'à aujourd'hui. Mon intention n'est donc pas d'indiquer quels protagonistes du monde de l'art (au sens large) ont effectivement influencé la pensée de l'auteur de *Color*, tâche que je laisse aux historiens et aux biographes, mais plutôt de le relier aux protagonistes des autres domaines artistiques, qui ont opéré un renversement analogue de la pensée.

Une pensée de la déduction

Ce renversement de la pensée artistique peut être ainsi schématiquement défini : alors que toute une tradition artistique occidentale dominante tend à imposer des idées ou des systèmes *a priori* aux propriétés des langages, des médiums, voire des lieux d'accueil des œuvres, cette pensée tend tout à l'inverse à *déduire* un sens multiple de l'exploration de ces propriétés.

Le coup de dés de Mallarmé

Le poète Stéphane Mallarmé (1842-1898) est le premier auteur à avoir systématisé ce principe. Il a d'abord opéré cette révolution sur le langage poétique, puis sur le lieu d'accueil des œuvres. Ce premier aspect de la révolution mallarméenne est trop complexe pour que je puisse l'exposer ici[11]. Pour le faire comprendre, le plus simple est de prendre un exemple dans l'œuvre de l'écrivain Georges Perec, grand héritier de Mallarmé de ce point de vue. *La Disparition* (1969) est un livre qui est privé de la voyelle la plus fréquente



avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

Stéphane Mallarmé (1842-1898), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poème typographique. Mise en page de 1914.

de la langue française, la lettre e[12]. C'est à partir de ce programme langagier décidé *a priori* – qui implique l'absence ou la disparition de la lettre *e* – que Perec a *déduit* les histoires de disparition qui font la matière de ce singulier roman. Mallarmé ne procédait pas autrement. Quand il écrit *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, son texte sans doute le plus « avant-gardiste », il choisit pour unité de la poésie, non plus le vers, mais la page à travers laquelle les mots du poème sont dispersés. Et comme l'une des propriétés des pages d'un texte est qu'elles doivent être tournées, Mallarmé en a déduit l'idée d'un navire muni d'une voile, qui se met à pencher au moment même où le lecteur doit tourner la page pour accéder à la suite du texte.

11. Je me permets, sur cette question, de renvoyer à mes propres textes : « Mallarmé *in situ* », *in* Lelong Guy, *Daniel Buren*, Éditions Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2001, p. 27-31 et « La Double Entente mallarméenne », *in* Lelong Guy, *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale*, Éditions MF, collection Répercussions », 2010, p. 23-52.

12. Perec Georges, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.

©Akg-images/ Catherine Bibollet

Daniel Buren (né en 1938), *Les Deux Plateaux*. Paris, cour d'honneur du Palais royal, 1986.

L'art *in situ* de Daniel Buren

Si le principe de l'invention fictionnelle à partir de propriétés du langage s'est notamment poursuivi chez les écrivains du Nouveau Roman et, plus particulièrement, Alain Robbe-Grillet, ainsi que chez ceux de l'Oulipo et, plus particulièrement, Georges Perec, c'est peut-être avec l'œuvre de Daniel Buren (1938) que cette pensée du renversement est réapparue de la façon la plus explicite. L'apport majeur de cet artiste est en effet d'avoir inversé la relation que les œuvres entretiennent avec leurs lieux d'exposition, de la même façon que Mallarmé a inversé la relation que la poésie entretenait par rapport au sens. Parce que les lieux de présentation des œuvres ne sont jamais neutres mais imposent au contraire leur lecture, Daniel Buren intègre les caractéristiques du lieu dans l'œuvre elle-même pour éviter qu'elle ne soit détournée par lui. Toujours déduits des lieux où ils prennent place, les travaux *in situ* de Daniel Buren récusent donc la prétendue autonomie des œuvres tout en « ouvr[ant] le champ à une possible transformation du lieu[13] ». C'est toute la réussite de l'œuvre qu'il a conçue pour la cour d'honneur du Palais Royal, sous le titre *Les Deux Plateaux*.

Si Daniel Buren est l'artiste qui a explicitement théorisé cette notion, d'autres artistes de la même génération, pour la plupart liés au minimalisme, s'en sont rapprochés dans certains de leurs travaux, comme François Morellet, Sol LeWitt ou Michaël Asher. Dans les générations suivantes, ce principe a entre autres été développé par Felice Varini ou Patrice Hamel. Mais le travail de Varini présente une particularité supplémentaire : les formes colorées qu'il projette sur les diverses parois d'un espace apparaissent, sous un certain point de vue, se rassembler dans un plan virtuel, en provoquant un basculement de la perception, qui correspond à un seuil perceptif imprévu.

Les acoustiques spatialisées de Marc-André Dalbavie

Initiée au milieu des années 1970 par les compositeurs Gérard Grisey et Tristan Murail, la musique spectrale a accompli un renversement analogue en cessant de développer la musique à partir de motifs thématiques, pour plutôt la générer à partir de la physique même des sons, de la même façon que la poésie mallarméenne est élaborée non plus à partir d'un sens préalable mais à partir des caractéristiques des

13. Buren Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998, p. 80.

mots ou de la page. Si ce principe acoustique a conduit la musique spectrale à unifier le champ sonore ou, si l'on préfère, à élargir la musique à l'ensemble du champ sonore dont elle n'appréhendait jusque-là que des zones séparées, elle a parallèlement renouvelé la forme en substituant au *développement* de thèmes, motifs ou cellules la notion de *processus*. Cette notion signifie que le déroulement musical consiste en métamorphoses progressives, permettant de passer, de manière continue, de n'importe quel état du phénomène sonore à un autre, aussi éloignés qu'ils paraissent *a priori*. Ces transformations continues font émerger, au cours de leurs trajets apparemment prévisibles, les basculements les plus inattendus, qui correspondent à autant de seuils perceptifs imprévus.

Marc-André Dalbavie a eu l'idée d'appliquer ce principe de morphing au mouvement apparent du son dans l'espace, idée qu'il a concrétisée dans un ensemble de pièces spatialisées avec lesquelles les instruments sont disposés autour du public[14]. Aussi, si dans les œuvres instrumentales jusque-là spatialisées, c'était un même son qui donnait l'impression de se mouvoir d'un groupe instrumental à un autre, avec ces œuvres, l'objet sonore mis en mouvement évolue au contraire au cours de son déplacement. Autrement dit, la musique apparaît, dans ces œuvres, déduite non seulement de caractéristiques acoustiques, mais encore de celles de la salle et des trajets qui y sont dessinés.

L'architecture météorologique de Philippe Rahm

L'architecture semble *a priori* ne pas pouvoir s'excepter des caractéristiques de l'espace où elle prend place. Pourtant, de nombreux architectes du XX[e] siècle, tel Le Corbusier, ont parfois eu tendance à concevoir des bâtiments autonomes posés sur de vastes étendues de pelouses, et à presque réduire le rapport au contexte à l'orientation du soleil et à quelques grands traits du paysage. À l'inverse, la plupart des maisons de l'architecte américain Frank Lloyd Wright (1867-1959) se présentent presque comme une extension du paysage environnant auquel elles empruntent leurs matériaux et, de plus, la séparation intérieur/extérieur ne se fait jamais de façon brutale, mais progressive, à la façon d'une

Photo Brendum &Co

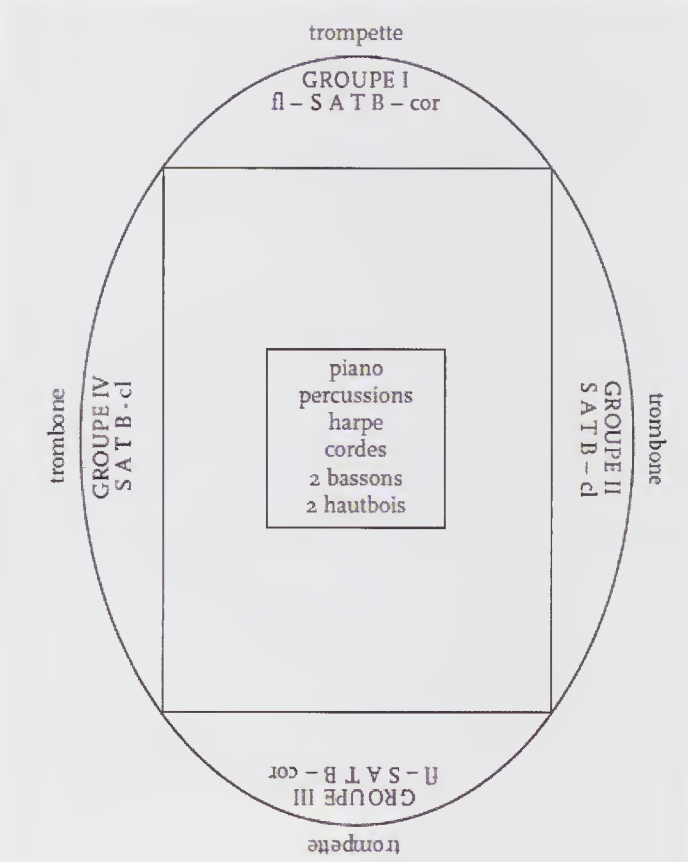
© Philippe Rahm architectes, *Domestic astronomy*. Louisiana Museum, Denmark, 2009.

transformation graduelle. Aujourd'hui l'architecte Jean Nouvel revendique aussi parfois cette prise en compte du contexte, ainsi qu'on peut le voir dans l'Institut du monde arabe qui raccorde, d'un côté, la courbure de la Seine avec, de l'autre, la façade rigide de la faculté des sciences ; et la destination du bâtiment a conduit Nouvel à intégrer des motifs de moucharabiehs dans le damier des *oculi* de la façade arrière.

Mais c'est sans doute l'architecte Philippe Rahm (1967) qui a, récemment, proposé la version la plus radicale de ce renversement de la pensée[15]. Les propriétés qu'il prend en compte ne sont pas les caractéristiques visibles et volumétriques habituelles, mais celles, invisibles du climat et des températures. Il conteste alors le fait que tous les édifices de la planète présentent, à l'intérieur, plus ou moins le même printemps perpétuel, situé autour de 21 °C, fixé indépen-

14. « La musique spectrale des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey aux acoustiques spatialisées de Marc-André Dalbavie », *in* Lelong Guy, *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale*, *op. cit.*, p. 53-104.

15. Rahm Philippe, *op. cit.*



Mobiles : schéma d'implantation des quatre groupes de chanteurs et de l'effectif instrumental par rapport à la configuration de la salle de la Cité de la musique à Paris.

damment du climat extérieur. Or les différentes pièces d'un édifice n'ont pas besoin d'être toutes chauffées à la même température, puisque nous circulons habillés dans certaines et nous nous dénudons dans d'autres. Philippe Rahm propose donc d'organiser les bâtiments à partir de processus de températures et de *déduire* la répartition des fonctions de cette évolution climatique. Le rejet de contraintes fonctionnelles normées propose une liberté d'usage nouvelle.

Une pensée du déplacement

L'on voit donc, avec ces exemples, émerger une certaine façon de faire de l'art, qui, loin d'imposer un sens préalable à des propriétés textuelles, visuelles, sonores ou spatiales, déduit au contraire un sens ouvert et multiple de ces propriétés mêmes. Une conséquence de ce renversement est que les catégories instituées du champ artistique tendent à se déplacer : limites entre les œuvres d'art et leurs lieux d'accueil, entre l'œuvre et ses destinataires, entre les différents domaines artistiques, entre les champs visuels, textuels, sonores et spatiaux.

Mallarmé : un déplacement public

En montrant qu'un texte peut être déduit des caractéristiques de ses pages, le *Coup de dés* de Mallarmé permet *a fortiori* de comprendre qu'il peut en être également disjoint. Autrement dit, un texte peut être conçu pour tout autre type de support : la scène, la galerie, l'architecture, voire la ville, et le principe du renversement mallarméen permet de générer autant d'écritures singulières, déduites des caractéristiques de ces supports. C'est ainsi, me semble-t-il, qu'il convient de comprendre le projet du « Livre » auquel Mallarmé a rêvé tout au long de sa vie et qui n'est resté qu'à l'état de notes. Devant intégrer tous les genres, offrant des combinaisons variées, prévoyant un nombre, restreint ou très large, d'assistants ou d'auditeurs, ce « Livre » devait surtout donner lieu à des lectures publiques. « Modernisé, c'est-à-dire mis à la portée de tous[16] », le « Livre » élargit donc la pratique de la lecture à un art de type public.

Daniel Buren : le déplacement art/architecture

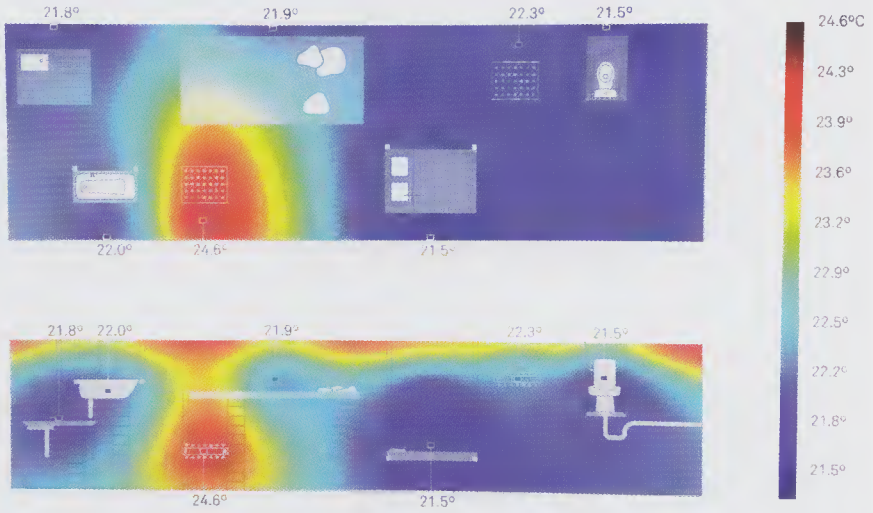
De ce point de vue, le grand héritier de Mallarmé, c'est Daniel Buren. *Les Deux Plateaux*, en effet, sont probablement l'œuvre la plus réussie d'art public et leur compréhension implique une lecture de type mallarméen. Une conséquence de cette œuvre d'art public est qu'elle conduit à déplacer les limites instituées, non seulement entre art et architecture, mais aussi entre œuvre nouvelle et œuvre du patrimoine et, plus surprenant encore, entre œuvre et visiteur, puisque, dès qu'un visiteur monte sur l'une des « colonnes », celle-ci lui sert de socle en le transformant en sculpture vivante.

Marc-André Dalbavie : le déplacement texte/musique/contexte

Mobiles pour seize voix et ensemble (2001), dont la musique a été écrite par Marc-André Dalbavie et le texte par moi-même, intègre ces principes. L'œuvre est même doublement déduite de son lieu d'accueil[17]. D'une part, en effet, le dispositif de *Mobiles* a été établi par rapport aux

16. Scherer Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé, feuillet 103*, Gallimard, 1977.
17. « Le sens du contexte », *in* Lelong Guy, *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale*, *op. cit.*, p. 121-139.

caractéristiques de la salle de la Cité de la musique à Paris, où l'œuvre devait être créée. Au niveau bas, un groupe instrumental est installé sur une scène placée en plein centre, autour de laquelle le public est réparti. Au niveau des balcons, quatre groupes de quatre chanteurs sont disposés derrière les rangées de sièges du public. Enfin, au niveau supérieur, des cuivres surplombent les groupes de chanteurs. D'autre part, *Mobiles* a pour projet de transformer graduellement la rumeur de la salle en « musique pure ». Cette rumeur est constituée par le groupe instrumental du niveau bas en train de s'accorder et par les chanteurs des balcons qui chuchotent des conversations peu à peu amplifiées, alors que le public continue à bavarder. Au cours de la transformation de cette rumeur double en musique « pure », le texte fusionne avec la musique qui se spatialise selon des trajets en morphing dépendant de l'architecture de la salle. Pour que la transformation effectuée se révèle maximale, *Mobiles* intègre en fin de parcours une musique tout autre, un *organum* de Pérotin. Mais les motifs de cette musique médiévale apparaissent en fait avoir engendré les traits qui simulent l'accord de l'orchestre au début de la pièce. Se trouvent donc ici déplacées les limites instituées entre public et chanteurs, entre œuvre nouvelle et œuvre citée, entre espace sonore de l'œuvre et espace architectural.



© Philippe Rahm architectes, *Domestic astronomy*. Louisiana Museum, Denmark, 2009.

Philippe Rahm : le déplacement architecture/alimentation

En prenant pour unité conceptuelle de son architecture météorologique ces propriétés invisibles de l'espace que sont le climat et les températures, Philippe Rahm parvient, dans un geste unificateur du champ architectural, proche de celui effectué par la musique spectrale, à relier l'architecture à l'alimentation. Dans la mesure où l'alimentation « participe au réchauffement ou au rafraîchissement du corps par production de chaleur réelle ou simulée », Philippe Rahm en vient à penser que l'alimentation pourrait « participer réellement au confort climatique de l'espace intérieur et à sa qualité esthétique », deviendrait « une forme digestible du mobilier[18] ».

Une généralisation de ces renversements et déplacements permet d'envisager l'articulation des différents domaines artistiques sous un mode déductif nouveau, avec lequel chaque domaine pourrait émerger à partir des caractéristiques d'un autre. Ce serait une façon de se tenir à l'écart aussi bien des hiérarchies figées de l'opéra que des juxtapositions rapides des arts multimédias. Quoi qu'il en soit de cette articulation possible des champs visuel, textuel ou sonore, etc., l'on se gardera bien sûr – car ce serait dogmatiser une pensée des plus souples – de décréter qu'il n'est plus possible de faire des « œuvres » pour le livre, la salle de concert, le musée, l'espace urbain. Prétendons seulement que le fait de tenir compte de ce mode articulatoire déductif permet de concevoir différemment les œuvres dont la présentation reste apparemment classique. C'est, me semble-t-il, ce qu'on peut entendre à l'écoute de *Color* de Marc-André Dalbavie. ■

18. Rahm Philippe, *op. cit.*, p. 30.

© Guy Lelong

Patrice Hamel, *Réplique n° 41* (2008), Version n° 1 (2009), néons rouges et leurs reflets disposés verticalement entre le mur et la verrière de la façade boulevard Victor-Hugo, « Hamel à Persépolis », médiathèque de Saint-Ouen.

Les textes de Marc-André Dalbavie

Jean-Claire Vançon, PRAG au CFMI d'Orsay (université Paris-Sud 1) et conseiller artistique à l'ARIAM Île-de-France.

« C'est ce projet qui nous a regroupés[19]. »

« Marc-André Dalbavie a fait du son le départ de sa musique[20] », affirme Guy Lelong. Comment lui donner tort, quand Dalbavie ne cesse de revendiquer ce qu'il doit au spectralisme ? Et si l'on ne refera pas ici l'histoire des spectraux, on soulignera avec Tristan Murail combien la « révolution » dont ils furent l'agent prend « sa source dans le monde des sons eux-mêmes, autrement dit dans l'univers sonore que le compositeur est invité à gérer[21] ». La conviction instituant ici un « monde des sons » fait de ceux-ci des objets autonomes, régulés par des lois spécifiques que l'étude physique suffit à révéler.

Tout à leur sens du timbre, les œuvres spectrales sont rarement vocales – que l'on songe seulement au cycle purement instrumental des *Espaces acoustiques* (par quoi Grisey inaugure sa réflexion spectrale) ou aux grandes pages d'orchestre de Murail (*Gondwana*, *Sillages*, *La Dynamique des fluides*, *Le Partage des eaux*). Or Dalbavie, sur ce point, fait justement exception : depuis 1987, nombreuses sont en effet les partitions qu'il consacra à la voix seule[22], à la voix soliste (ou plusieurs voix solistes) avec ensemble[23], ou aux chœurs et ensembles vocaux[24]. Ces œuvres nous révèlent en outre

19. Lelong Guy, texte de *Mobiles*.
20. Lelong Guy *in* Dalbavie Marc-André et Lelong Guy, *Le son en tout sens, entretiens*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 2005, p. 3 [Plus loin référencé comme *LSTS*].
21. Murail Tristan, « La révolution des sons complexes » (1980), repr. *in* Michel Pierre (éd.), *Tristan Murail. Modèles & artifices*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004, p. 11.

un Dalbavie lecteur – et les références dont il émaille ses interviews confirment l'image d'un fin lettré. « Mes auteurs préférés sont souvent des modernes[25] », constate cet ancien élève de Boulez, qui aime à citer les Français Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust ou Paul Valéry, l'Italien Luigi Pirandello, le Russe Mikhaïl Boulgakov, l'Argentin Jorge Luis Borges, les auteurs américains de la *Beat generation* (William Burroughs) et leurs ancêtres (John Dos Passos ; William Faulkner), les acteurs du Nouveau Roman (Claude Simon ; Alain Robbe-Grillet) ou les poètes expérimentaux proches de l'Oulipo (Bernard Heidsieck ; Jacques Roubaud)[26]. Prenant ici le tour d'un paradoxe, la question des relations de Dalbavie au texte n'est donc pas sans pertinence. Et n'est jamais que l'avatar singulier d'une interrogation débordant largement le seul cas du compositeur de *Color* : qu'est-ce qu'un texte peut bien représenter pour un musicien ?

Le texte comme matériau (mise en musique)

« Un texte », nous dit Lelong, « est un objet monolinéaire au moins pourvu de caractéristiques sonores, syntaxiques et sémantiques[27] ». Avant tout considéré ici sous l'angle de sa réalisation à voix haute, un texte se donne donc comme des sons qui se succèdent en vertu de règles propres, et qui, conséquemment, produisent du sens. Or la musique apparaît pour sa part comme un « matériau polyphonique dont les lignes peuvent contenir des intervalles très disjoints » ; elle possède de plus « des sonorités et des règles d'enchaînement propres et, dans l'acception stricte du terme, n'offre pas de sens[28] ». Ce point de vue a ainsi pour mérite de réinstituer l'étrange monstruosité d'un texte chanté (appelé à combiner des logiques autonomes et contradictoires) : aussi massive que puisse être la production de musique vocale (populaire ou savante) dans l'histoire de l'humanité, mettre un texte en musique n'a rien qui aille de soi.

Qu'est-ce qui, alors, d'un texte, fait un matériau musical ? Avançant l'exemple de Mallarmé, Dalbavie estime que la langue ne se « rapproche » jamais autant de la musique que dans « son état poétique », et lorsqu'« objet de réglages sonores », elle élude le « sens [...] au profit du rythme et du son[29] ». Mais cela posé, quels critères viennent ensuite gouverner la mise en musique particulière du texte ?

On peut distinguer ici les œuvres vocales de Dalbavie selon que le texte qu'on y chante préexiste de manière autonome à l'œuvre musicale, ou qu'il fut écrit spécifiquement pour le compositeur. La première famille se partage entre textes anonymes (celui, liturgique, d'*Offertoire*, comme ceux de traditions tibétaine, égyptienne, afghane, pygmée, allemande, russe, anglaise ou française des *Comptines* pour chœur d'enfants), et ceux dont l'auteur est connu : si *Chants* et *Double Jeu* empruntent leur matériau littéraire au poète américain Ezra Pound, *Sextine Cyclus* combine six textes de trouvères et de troubadours, successivement signés Arnaut Daniel (né vers 1550), Moniot d'Arras (*ca.* 1213-1239), Peire d'Alvernhe (*ca.* 1130-1190), Walther von der Vogelweide (*ca.* 1170-1230), Thibaut de Champagne (1201-1253) et Guiraut de Bornelh (*ca.* 1140-1199). Si un choix de texte engage toujours un goût littéraire, celui-ci n'est pas sans cohérence – Pound tenait ainsi la lyrique provençale du XIIIe siècle pour le berceau de la poésie européenne. Autre auteur cher à Dalbavie, Jacques Roubaud consacra plusieurs ouvrages à l'art des troubadours ; et la forme du « sonnet », que le poète-mathématicien étudia dans sa thèse de lettres, inspire le cycle de *Sonnets* composé par Dalbavie sur des poèmes de Louise Labé (1524-1566)[30]. Quant aux textes écrits spécifiquement pour le musicien, tous, jusqu'au livret de l'opéra *Correspondances* (dont le plasticien Patrice Hamel réalise la mise en scène, la scénographie et les lumières) sont dus à Guy Lelong, que Dalbavie rencontre en 1989 pendant la composition de *Seuils*.

Dalbavie, une fois son texte choisi, n'hésite pas à prêter l'oreille aux éventuelles connotations musicales induites par l'histoire ou le contexte original de production de ce texte. Écrites pour le chœur d'enfants de la maîtrise de Radio-France, les *Comptines* s'approprient ainsi en conscience les lieux communs musicaux du genre auquel elles contribuent – et s'achèvent en citant l'incipit de *Nous n'irons plus au bois*. Pour *Sextine Cyclus*, Dalbavie assume s'être servi des « mélodies de l'époque[31] » des poèmes. Et si certains d'entre eux n'en avaient pas, Dalbavie est parti en « chercher

22. *Ligne de fuite* (2001), pour voix seule, sur un texte de Guy Lelong.
23. *Seuils* (1991-1992) ; *Sextine Cyclus* (2000) ; *Double Jeu* (2003) ; *Sonnets* (2008). On ajoutera ici *Correspondances* (1995-1997). Il s'agit moins d'un opéra que d'un spectacle commandé par le Festival Musica pour faire suite aux *Aventures et Nouvelles aventures* de Ligeti. Son livret est de Guy Lelong.
24. *Impressions-mouvements* (1987-1989), revu dans *Instances* (1991-1992) ; *Offertoire* (1995) ; *Non-lieu* (1997) ; *Mobiles* (2001) ; *Chants* (2003) ; *Comptines* (2005).
25. *LSTS*, p. 15.
26. *LSTS*, p. 15, 23, 48, 113, 117 ; Texier Marc, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, Paris, IRCAM-Centre Pompidou, coll « Compositeurs d'aujourd'hui », 1993, p. 14.
27. Lelong Guy, « Le sens du contexte », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 57.
28. *Ibid.*
29. *LSTS*, p. 109.
30. Se succèdent dans le cycle : I. *Clere Venus, qui erres par les Cieux* ; II. *O beaus yeus bruns, ô regars destournez* ; III. *Je vis, je meurs : je me brule et me noye* ; IV. *Lut, compagnon de ma calamité* ; V. *Pour le retour du Soleil honorer* ; VI. *O beaus yeux bruns, ô regars destournez.*
31. *LSTS*, p. 38.

©Akg-images

Odilon Redon (1840-1916), illustration du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, lithographie, 1898.

d'autres[32] ». Projetant d'écrire un offertoire de requiem, l'artiste entendit par ailleurs résonner dans son texte latin la tradition millénariste de la liturgie chrétienne ; et « plutôt que d'écrire une énième musique sur ce texte qui en a déjà reçu beaucoup », Dalbavie préféra « partir d'un chant grégorien du IXe siècle », qu'il assujettit ensuite à ses « propres techniques de transformation[33] », mais qui décida « presque entièrement de la forme de la pièce[34] ». Si *Chants* renvoie de même à la musique médiévale, c'est que l'œuvre fut composée pour un ensemble spécialisé dans les répertoires *a cappella* du Moyen Âge et de la Renaissance (le Lionheart Choir), et fait usage de poèmes de Pound citant des fragments de textes médiévaux traduits en anglais.

Alors qu'on lui commande une pièce associant l'Orchestre de Paris à des instrumentistes chinois, Dalbavie se met en quête d'« un texte qui fonctionne de la même manière et mêle différentes cultures[35] ». Cette préoccupation conduit le compositeur vers les *Cantos* de Pound, dont *Double Jeu* ne conservera finalement que quelques fragments. Chaque chant de cette gigantesque fresque épique, constituée par Pound entre 1915 et 1954, compile des fragments de textes préexistants traduits en anglais : on y reconnaît *L'Histoire générale de la Chine* établie par le missionnaire jésuite Joseph de Mailla : elle fournit la matière des *Cantos* LIII à LXI. Le *Canto* LII provient pour sa part du *Li Ki*, ou livre des rites[36] ; et tous constituent l'ensemble des « *Cantos* chinois », auxquels Dalbavie emprunte le *Canto* LIV (réinvesti dans le premier, le quatrième et le cinquième mouvement de *Double Jeu*).

32. *Ibid.*, p. 83.
33. *Ibid.*, p. 37.
34. *Ibid.*, p. 82.
35. *Ibid.*, p. 113.
36. Un des 13 livres classiques de la Chine, dont le titre signifie « Mémoires sur les rites ».

Plutôt qu'un texte soufflant le choix d'une facture musicale, c'est bien ici un projet musical qui incite au choix d'un texte : le lien unissant texte et musique est une flèche à deux pointes – au point d'être parfois franchement inversée. Dilacéré dans l'œuvre, le poème original de *Seuils* réalise ainsi en mots des parcours de phonèmes établis par Dalbavie en fonction de leurs propriétés spectrales :

> « Simple espace sonore qu'un seuil élucide
> en vouant son rôle aux mots ou au souffle,
> la voix offre un jeu des plus fictifs qui,
> gagnant l'entente qu'on prône autour,
> intègre la parole qu'un degré ultime duplique. »

Les vers impairs sont régis par une même suite de voyelles (*in, è, a, o, un, e/eu, é, u, i*) ; donnée intégralement aux vers 1 et 5, elle est amputée de ses deux premiers termes au vers 3. Les vers impairs mettent en œuvre une autre série de voyelles (*â, an, on, ô, ou*), dont la première manque au vers 2. Chacune des successions est constituée de telle manière que deux voyelles qui se suivent « se trouvent toujours dans des zones formantiques relativement proches[37] ». Les consonnes progressent quant à elles insensiblement, des sifflantes et chuintantes initiales vers les occlusives vélaires finales, très percussives. Le poème de *Non-lieu* sera également écrit par Lelong en fonction de la forme générale de la pièce – où le texte s'émancipe progressivement de la musique : après les voyelles, diphtongues et consonnes labiales initiales, entrent progressivement les autres types de consonnes, permettant peu à peu la constitution de mots qui, se combinant, finissent par composer une phrase. *Mobiles* reprendra le même principe en plus poussé[38]. Cette inversion des relations entre texte et musique devrait ainsi permettre de créer un opéra se passant « d'une histoire centrale à partir de laquelle tout s'organise[39] » ; *Correspondances* réalisera pour partie ce projet.

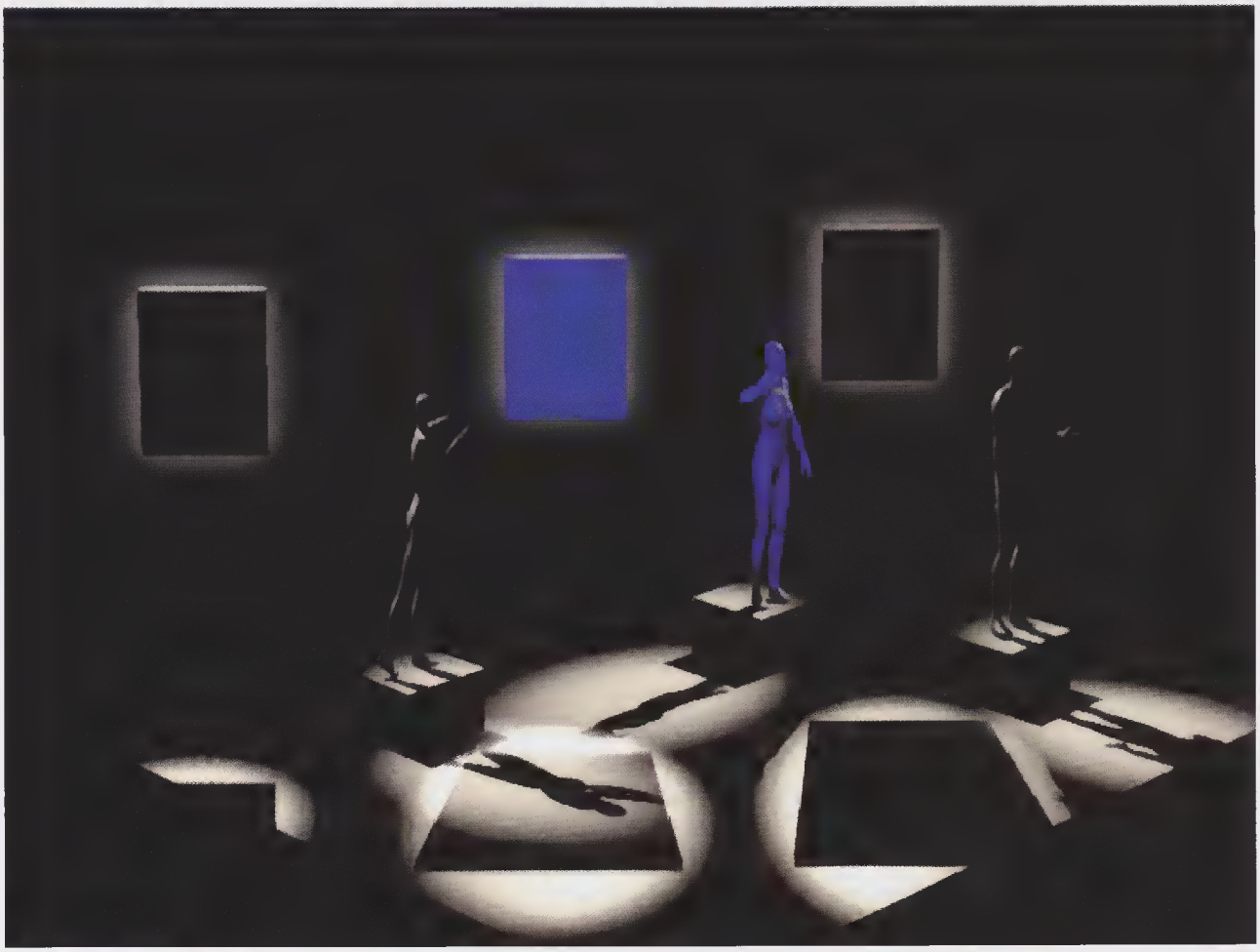
Le texte comme écriture (mise en œuvre)

Dalbavie ne cesse donc jamais d'être un musicien – même quand il lit. « D'une manière générale », constate-t-il d'ailleurs, « mes goûts littéraires sont en phase avec mes penchants musicaux[40] ». C'est qu'ici et là, les critères sont les mêmes : le son, la forme, et leur synthèse dans une œuvre. Qu'importe le sens, aussi obscur soit-il : la « poésie expressive » qui le laisse prédominer – il cite l'exemple de René Char (1907-1988) – le laisse « indifférent[41] ». Mais il s'affirme autant touché par la poésie sonore de Bernard Heidsieck, que sensible au formalisme de Paul Valéry. Roubaud réapparaît ici, pour les recherches formelles qu'il conduisit (notamment dans son étude du sonnet), et sa manière de comprendre la forme non pas comme une structure rigide, mais comme une puissance génératrice de matériau. Entre forme et son, brille également Flaubert et son « attention à ne jamais répéter une même structure syntaxique de phrase en phrase[42] », par quoi sa langue paraît si fluide aux oreilles de Dalbavie.

Ce dernier atteste combien son évolution artistique fut redevable, au début des années 1980, de modèles littéraires. « Je cherchais à superposer des flux, alors que les polyphonies anciennes superposent des mélodies », se souvient-il auprès de Lelong. « C'est donc la littérature qui m'a, si je puis dire, montré la voie[43]. » Dernier roman de Boulgakov[44], *Le Maître et Marguerite*, lui est ainsi une ressource essentielle : ce chef-d'œuvre alterne en effet trois histoires relevant de genres différents, que l'auteur entremêle peu à peu. Ce n'est qu'ensuite que Dalbavie découvre Claude Simon – celui des *Corps conducteurs* (1971) ou de *Leçons de choses* (1975), dont les « superpositions narratives[45] » frappent le musicien. La pérégrination new yorkaise décrite dans *Les Corps conducteurs* prend de fait le tour d'un collage polyphonique d'images et de sensations.

Dalbavie nourrit le projet d'un cycle de pièces inspiré par *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner (1929), « dont l'histoire, racontée par des narrateurs différents, apparaît écrite de manière très différente d'un chapitre à l'autre[46] ». Empruntant son titre à une citation de *Macbeth* mettant en cause la possibilité même du récit[47], l'ouvrage compte quatre parties. Chacune se présente comme un monologue intérieur, par lequel les événements nous sont donnés à connaître. Le cycle musical de Dalbavie, dont seul le deuxième volet est aujourd'hui composé (*Axiom*, pour piano, clarinette, basson et trompette, en 2004), devrait pour sa part se faire succéder des « variantes[48] » d'une même pièce

37. Lelong Guy, « Le sens du contexte », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 58.
38. *LSTS*, p. 84.
39. Dalbavie Marc-André, *in* Texier Marc, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 10.
40. *Ibid.*, p. 14.
41. *Ibid.*, p. 14.
42. *Ibid.*, p. 14.
43. *LSTS*, p. 23.
44. Écrit de 1928 à 1940, il ne vit le jour que plus d'un quart de siècle après la mort de son auteur.
45. *LSTS*, p. 23.
46. *LSTS*, p. 117.
47. « [...] un récit conté par un idiot, rempli de bruit et de fureur, qui ne signifie rien... » Shakespeare William, *Macbeth*, acte V, scène 5, traduit de l'anglais par J.-C. Sallé, *Œuvres Complètes : Tragédies II*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 717-718.
48. *LSTS*, p. 117. On rappellera que *Le Bruit et la Fureur* met en scène deux Jason (le père et le fils), et deux Quentin (l'oncle et la nièce) : l'idée de reprise variée dans un contexte différent appartient à l'œuvre-matrice.



Correspondances.

pour piano seul, proposée tour à tour dans des contextes différents – orchestre et piano, piano et cordes, piano et électronique.

Des écritures musicales peuvent ainsi s'inspirer de modèles textuels. Mais comme plus haut, l'inverse est également possible. Fasciné par la « révolution artistique » conduite par John Cage et Merce Cunningham – chez qui « les arts ne s'interprètent plus réciproquement », mais « sont mis en relation de friction[49] » – Dalbavie voulut en effet travailler à un opéra mettant en jeu quatre types d'expression (la musique, les éclairages, les gestes, le texte) qui, fonctionnant comme les quatre voix d'une polyphonie, se décaleraient progressivement à partir d'une situation initiale homophone[50] : ce sera *Correspondances* – ou comment appliquer à la relation texte/musique une écriture de transformation processuelle directement issue des pratiques musicales spectrales. Dalbavie, Hamel et Lelong avaient d'ailleurs ébauché dès 1994 un projet de « morphing opera[51] » ; finalement inabouti, le spectacle était bien conçu comme une longue métamorphose[52], transposant à la poésie et à la mise en scène certains procédés musicaux.

Le texte comme description (mise en abyme)

Il peut arriver que le texte mis en musique décrive et commente le texte musical lui-même. *Seuils*, *Non-lieu* et *Mobiles* explorent spécifiquement cette voie. La longue phrase dont *Seuils* fait son livret a ainsi été conçue par Lelong de telle manière « qu'elle puisse non seulement renvoyer à la situation générale de l'œuvre, mais encore décrire certains fonctionnements musicaux (déplacements dans l'espace, interpolations, modes d'émission vocale, duplications…), que ceux-ci aient été prévus avant l'établissement du texte ou qu'ils soient au

49. Dalbavie Marc-André, *in* Texier Marc, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 10.
50. *LSTS*, p. 85.
51. Voir « *Morphing "opera"*, pour six chanteurs-acteurs, six danseurs, ensemble instrumental et dispositif électronique », *Musica Falsa*, n° 20, automne 2004, p. 108-110.

contraire suscités par le sens obtenu dans le respect des sonorités imposées[53] ». Prenons quelques exemples. Dans *Seuils*, le texte apparaît pour la première fois après une séquence en vocalises. On entend alors les premiers mots du dernier vers : « Intègre la parole. » Que la voix, jusqu'alors bloquée sur ses voyelles, « intègre la parole », ne constitue-t-il pas bien l'enjeu de cette irruption du texte ? Et si le phonème [a] du mot « voix » est objet de vocalises (de la « voix » pure, sans texte ni sens), le mot « parole » est chanté de manière syllabique avant d'être repris par les haut-parleurs en parlé-soufflé. Dans le troisième mouvement, plusieurs syllabes du syntagme « seuil qu'un degré ultime duplique » sont par ailleurs « dupliquées » par un écho électronique ; le même effet s'observe dans *Correspondances* (où le mot « répété » est redit de manière échelonnée par tous les protagonistes) ; et les quatre groupes choraux de *Mobiles* énoncent en décalage le mot « décalage », dont l'usage est lui-même probablement dicté par ce qu'on sait du rôle essentiel occupé par les principes de déphasage dans l'écriture dalbavienne.

Correspondances commence en outre à faire chanter des phonèmes dénués de sens. Ils constituent progressivement des mots reconnaissables, eux-mêmes intégrés à des ensembles signifiants : et alors que se dessine la possibilité d'un récit compréhensible, sont justement évoqués « les personnages de l'histoire », et « la nécessité de mieux communiquer » qu'ils éprouvent. Patrice Hamel, qui évoque nommément l'exemple de Ricardou[54], souligne par ailleurs combien *Correspondances* passe « des correspondances entre les arts, avec l'articulation des différents domaines, à la correspondance du métro, qui finalement nous fait basculer dans une histoire[55] ». Par le jeu de l'homophonie, le livret de l'opéra doit donc évoquer le projet esthétique dont il participe.

Le texte qu'elle musique permet ainsi à l'œuvre de donner ainsi ses processus en spectacle. Se réclamant explicitement d'un certain pan de la modernité littéraire du XX^e siècle (Raymond Roussel, l'Oulipo ou le Nouveau Roman), Lelong avance l'exemple de *La Disparition* de Perec[56] : le titre du roman indique que la lettre *e* est absente de l'ouvrage ; et il met en œuvre le procédé en même temps qu'il le désigne, puisqu'il ne compte pas de lui-même. On sera ici sensible à la manière dont Dalbavie explicite ses projets esthétiques dans les titres qu'il choisit ; *Color* – qui renvoie à un aspect de l'isorythmie médiévale justement mis en œuvre dans la pièce – est de ceux-là. L'explicitation de l'écriture musicale participe alors d'une écoute, que Dalbavie ne limite pas à la seule réception d'effets. Le texte de *Mobiles* met d'ailleurs en abyme un autre type de texte, ayant vocation à décrire l'œuvre entendue : la note de programme. Les « faux auditeurs » du début chuchotent : « Je n'ai toujours pas lu la note de programme. » « Tu trouves que ça sert vraiment à quelque chose ? », demande l'un ; « En principe, ça sert au moins à être informé du projet de la pièce. » Lequel est ensuite détaillé par les choristes.

Si un texte peut servir de matériau de musique (et satisfaire ainsi un projet musicien), s'il peut prêter ses formes à la musique (ou se laisser modeler par elles), et si les formes musicales peuvent être décrites par le texte qui leur sert de matériau, ça ne peut être que dans l'oreille d'un musicien pour qui texte et musique n'ont rien de discontinu. C'est que l'hypothèse spectrale transforme la musique en système susceptible de fédérer et précipiter des objets fort hétérogènes. Lelong estime d'ailleurs que *Seuils* vaut justement pour sa manière d'offrir de « nouvelles perspectives quant à l'intégration des matériaux les plus divers (voix, texte, espace, électronique) au sein d'un même procès, d'un unique et même flux[57] ». C'est parce que Dalbavie est spectral que l'on avait compris comme paradoxal son rapport privilégié au texte ; or c'est parce qu'il est spectral que ce paradoxe, finalement, s'élucide. ■

52. Passage progressif d'une pièce de théâtre sans musique à une chorégraphie abstraite accompagnée par l'orchestre, par dérèglement des gestes, prise d'indépendance du texte par rapport à l'histoire, contamination de la parole par le chant, substitution des instrumentistes aux chanteurs.

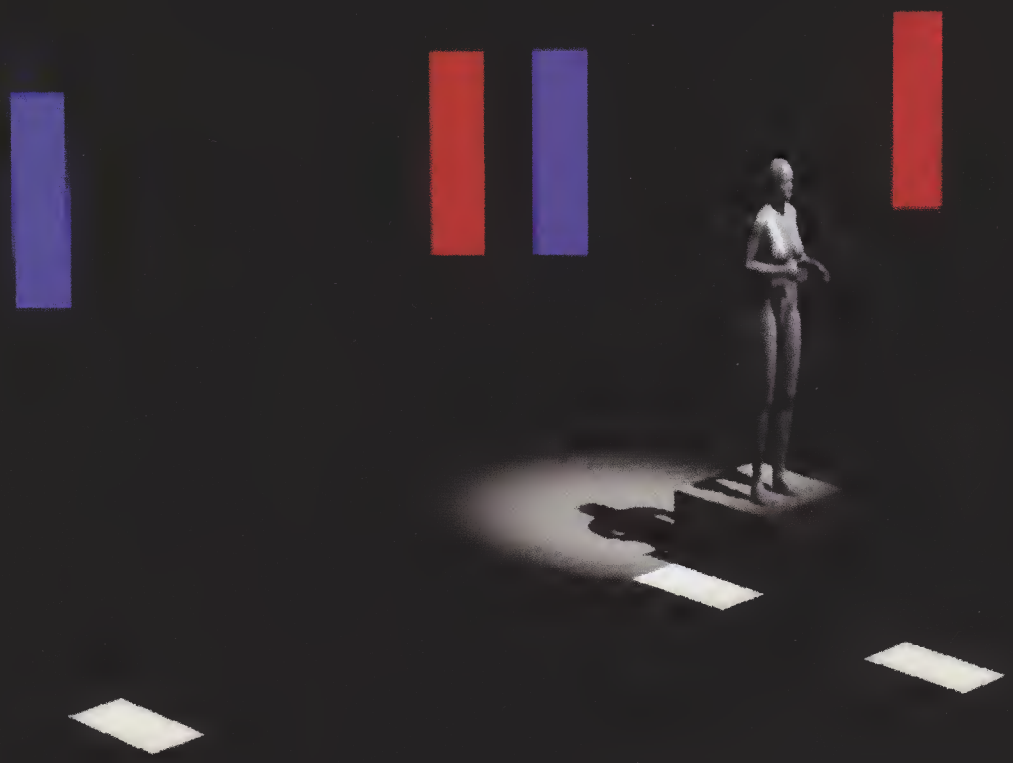
53. Lelong Guy, « Le sens du contexte », *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 59. Lelong parle également de « paraphrase » de la musique par le texte (voir son texte reproduit dans le livret de présentation du disque *Marc-André Dalbavie*, E.I.C., Pierre Boulez (dir.), Adès, 1996, p. 10).

54. Corlaix Omer, « De l'*in situ* à l'opéra interactif. Entretien avec Marc-André Dalbavie, Patrice Hamel, Guy Lelong », *Musica Falsa*, n° 20, automne 2004, p. 100.

55. *Ibid.*, p. 104.

56. *Ibid.*, p. 99.

57. Lelong Guy, livret de présentation du disque *Marc-André Dalbavie*, E.I.C., Pierre Boulez (dir.), Adès, 1996, p. 10.



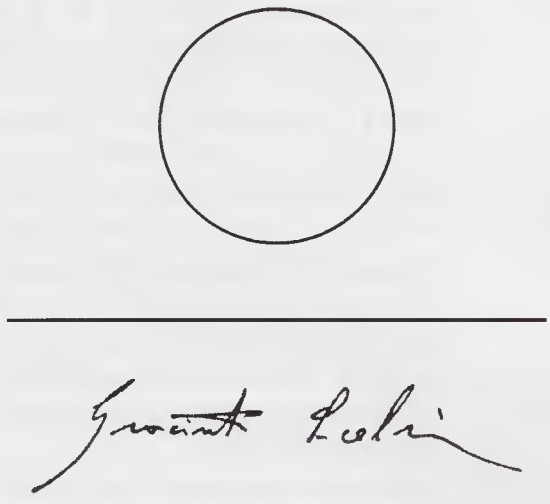
L'œuvre de Marc-André Dalbavie dans son temps

La musique spectrale : rappels et réflexions

Emmanuel Ducreux, professeur d'analyse musicale des XX^e^ et XXI^e^ siècles et responsable du département de culture musicale au CNMSD de Lyon et professeur d'analyse au CNSMD de Paris.

> « C'est par réaction à une certaine dérive uniquement formaliste de la musique contemporaine, par exemple à la suite de Brian Ferneyhough, que j'en suis venu à la musique spectrale. La musique qui a baigné mes débuts de musicien est, comme pour tous ceux de ma génération, la musique post-sérielle. Dans cet environnement, l'audition de *Partiels* de Gérard Grisey a été un choc. Cette œuvre remettait enfin le son au centre de la musique, et la perception au sommet des préoccupations du compositeur[58]. »

Marc-André Dalbavie revendique ici clairement une filiation avec la pensée des compositeurs de la première génération de la musique spectrale. Ces compositeurs, parmi lesquels il convient de citer les Français Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1948), Hugues Dufourt (1943), mais aussi le compositeur anglais Jonathan Harvey (1939), ou encore le compositeur Horatio Radulescu né en Roumanie (1942), sont à l'origine, dans les années 1970, de l'un des courants majeurs du paysage musical contemporain. Se posant volontiers en rupture avec le sérialisme, dont ils critiquent notamment les aspects structuralistes, ces compositeurs vont replacer le son et la perception sonore au cœur de leur réflexion et de leur démarche compositionnelle. Cette démarche sera en outre fécondée par le développement de la lutherie électronique, permettant la pratique de la synthèse sonore, et par le développement de l'informatique musicale, qui facilite l'analyse fine du son et la formalisation de ses processus d'évolution.



Signature du Maestro Giacinto Scelsi. Publié avec l'aimable autorisation de la fondation Scelsi.

Quelques précurseurs de la musique spectrale

Comme tout mouvement musical d'importance, la musique spectrale ne naît pas *ex nihilo*. Plusieurs des caractéristiques des premières œuvres spectrales sont décelables chez des compositeurs majeurs du XX^e^ siècle.

58. *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie* (collectif), Paris, IRCAM-Centre Pompidou, 1993, p. 13.

Comme le souligne Gérard Grisey, la connaissance, même intuitive, du spectre harmonique n'est pas le fait de cette seule école esthétique :

> « Aucun musicien n'a attendu la musique spectrale pour utiliser ou mettre en valeur des spectres sonores pas plus qu'on a attendu le dodécaphonisme pour composer de la musique chromatique, mais de même que la série n'est pas affaire de chromatisme, la musique spectrale n'est pas affaire de couleur sonore[59]. »

Il est ainsi possible de déceler, chez Debussy déjà, une réelle sensibilité à la résonance naturelle, sensibilité qui se traduit par exemple par l'intégration fréquente des harmoniques 7 et 9, ou encore par la disposition des hauteurs suivant l'ordre acoustique de la résonance, disposition courante dans son écriture. De même, certains éléments du langage harmonique de Messiaen, comme par exemple l'accord qu'il nomme « accord de la résonance[60] », n'est autre que la partie du spectre comprise entre les harmoniques 4 et 15 d'une fondamentale non jouée. Toutefois, chez ces deux compositeurs, la réalité acoustique est distordue par l'inscription des hauteurs jouées dans le cadre du tempérament égal.

Les compositeurs spectraux de la première génération, notamment Gérard Grisey et Tristan Murail, feront également souvent référence à Giacinto Scelsi, dans la musique duquel ils perçoivent une anticipation de plusieurs de leurs démarches, notamment dans le domaine essentiel du timbre. Les *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959) pour orchestre, par la place que Scelsi y donne au travail du timbre et, par l'utilisation des micro-intervalles, à l'exploration fine de la vibration interne du son, constituent un exemple souvent cité de cette proximité d'intérêt.

La musique de György Ligeti enfin, notamment à travers ses œuvres des années 1960, est également souvent citée par les compositeurs spectraux pour sa manière d'envisager le phénomène musical dans sa globalité et de réaliser une transformation continue de la texture sonore. Marc-André Dalbavie ne manque pas de souligner l'importance de ce compositeur : « Messiaen m'a fasciné pour son travail harmonique et son système rythmique, mais c'est l'œuvre de Ligeti, et plus particulièrement ses pièces des années 1960, qui a entraîné chez moi un premier tournant décisif. Ce qui m'a passionné chez Ligeti, c'est la notion de processus, autrement dit, le fait que sa musique se transforme de façon continue[61]. »

Caractéristiques fondamentales de la musique spectrale

Spectres

L'un des aspects essentiels de la pensée spectrale est de concevoir le phénomène sonore dans sa globalité, et non comme la résultante d'une somme de paramètres déconnectés les uns des autres, ou envisagés comme tels dans le travail du compositeur. Cette connaissance des aspects internes du son est grandement facilitée par l'acoustique musicale et le développement rapide, dans le courant des années 1970, de la lutherie électronique et de l'informatique musicale.

Cet aspect est très largement souligné par les premiers compositeurs spectraux. Ainsi, pour Tristan Murail :

> « [...] Tout son est essentiellement variable, d'une fois sur l'autre bien sûr, mais aussi à l'intérieur de sa propre durée. Plutôt que d'écrire un son à l'aide de "paramètres" (timbres, hauteur, intensité, durée), il est plus réaliste, plus conforme à la réalité physique et à celle de la perception, de la considérer comme un champ de forces, chaque force ayant son évolution propre. Cette étude des sons nous donne le pouvoir de mieux agir sur les sons, de perfectionner les techniques instrumentales en comprenant les phénomènes sonores. Elle nous permet aussi de développer une écriture musicale basée sur l'analyse des sons et de faire des forces internes des sons l'un des points de départ du travail du compositeur[62]. »

Ainsi, dans sa définition la plus simple, la musique spectrale est une musique dont le matériau et le déroulement dans le temps découlent des propriétés acoustiques du son. Ces propriétés, difficilement décelables par l'oreille, sont notamment connues par l'analyse spectrale. Le sonagramme, obtenu aujourd'hui par le biais d'outils informatiques, offre une représentation visuelle du phénomène sonore. Le temps y est représenté en abscisse, les fréquences en ordonnée. L'intensité propre de chaque partiel est quant à elle matérialisée par l'épaisseur respective de chaque trait.

59. Grisey Gérard, « Vous avez dit spectral ? », *in* Lelong Guy, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Éditions MF, 2008, p. 121.
60. Messiaen Oliver, *Technique de mon langage musical*, 1er vol. : *Texte*, p. 43 ; 2e vol. : *Exemples musicaux*, p. 37, Paris, Éditions Alphonse Leduc, 1944.
61. *LSTS*, p. 18-19.
62. Murail Tristan, « La Révolution des sons complexes » (1980), texte repris dans *Tristan Murail – modèles & artifices*, *op. cit.*, p. 12.

Sonagramme d'un *fa*[2] de trombone.

Le spectre peut être harmonique ou inharmonique. Un spectre harmonique se caractérise par le fait que toutes les fréquences qui le constituent sont des multiples entiers de la fréquence la plus grave, ou fréquence fondamentale. Cette suite de fréquences peut être approximée par la notation musicale traditionnelle plus ou moins finement, par le biais notamment de l'utilisation de micro-intervalles. À titre d'exemple, les fréquences des seize premiers harmoniques d'un spectre sur *ré*[0], de fréquence 36,71 Hz, peuvent être approximées au huitième de ton (voir p. 24).

Dans le cas d'un spectre inharmonique, les fréquences qui le constituent ne sont pas, ou pas toutes, des multiples entiers de la fréquence fondamentale.

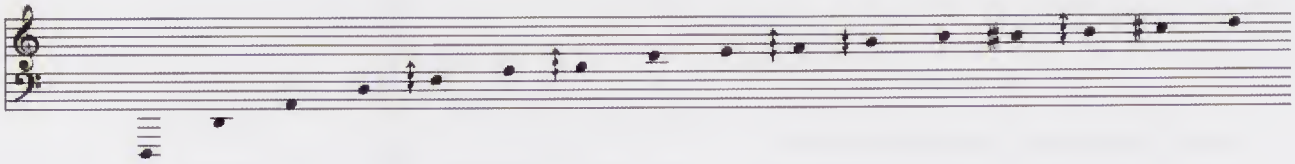
Les instruments traditionnels fournissent le plus souvent des spectres incomplets ou défectifs. Le cas le plus connu est certainement celui de la clarinette, dont le spectre n'est composé, en première approximation, que des harmoniques de rangs impairs.

Le compositeur peut également filtrer le spectre, le déformer, voire en créer de toutes pièces. Un exemple particulièrement intéressant en est donné par le début de *Gondwana* de Tristan Murail, œuvre pour grand orchestre composée en 1980, et analysée par Dalbavie dans un article publié dans la revue *Entretemps*[63]. Dalbavie y décrit très précisément l'algorithme de synthèse sonore utilisé pour générer le matériau harmonique à la base des processus déployés ensuite dans l'œuvre par le compositeur.

Synthèse instrumentale

Si l'analyse spectrale offre la possibilité d'entrer à l'intérieur du phénomène sonore, d'en comprendre la structure interne, la reproduction du spectre par les instruments acoustiques pose un double problème. D'une part, les fréquences

63. « Notes sur *Gondwana* », *Entretemps*, septembre 1989, n° 8, p. 139-145.



Spectre sur *ré*^{0} grave.

des harmoniques ou des partiels, à l'exception le plus souvent des premiers d'entres eux, échappent au cadre de la notation tempérée, et nécessitent l'utilisation d'une notation approximative utilisant des micro-intervalles. D'autre part, les instruments utilisés dans la réalisation du spectre ne produisent pas des sons mono-fréquentiels comme ceux que peut générer un oscillateur électronique, mais des sons complexes, eux-mêmes dotés d'une structure spectrale.

Comme le souligne Gérard Grisey : « Dans la synthèse instrumentale, [...] c'est l'instrument qui exprime chaque composante du son et, à la différence de la synthèse électronique, ces composantes sont si complexes qu'elles constituent déjà une micro-synthèse[64]. »

L'objet musical obtenu par la synthèse instrumentale n'est ainsi ni une harmonie ni un timbre, mais un objet hybride qui va conjuguer intimement ces deux aspects. Il est particulièrement intéressant d'observer comment les compositeurs spectraux vont être attentifs aux rapports d'intensité des différentes harmoniques, rapports dont l'analyse spectrale montre l'importance pour la constitution et la perception du timbre. Cet aspect essentiel va bien sûr être souligné par Dalbavie. Ainsi indique-t-il, à propos de l'accord initial de *Partiels* (1975) de Grisey :

> « Non seulement les instruments jouent les différents harmoniques du *mi* de trombone, entendu immédiatement avant, mais les harmoniques de faible intensité sont en général confiées aux cordes, tandis que les harmoniques les plus fortes sont plutôt restituées par les cuivres, au volume sonore évidemment plus puissant.[65] »

Il indique lui-même qu'il utilisera, dans des œuvres comme *Seuils* ou *Instances* (1991), l'outil informatique pour affiner l'intensité des dynamiques en fonction de l'analyse du modèle sonore[66].

64. Grisey Gérard, « Structurations des timbres dans la musique instrumentale » (1991), texte repris dans *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, *op. cit.*, p. 89.
65. *LSTS*, p. 88-89.
66. *Ibid.*, p. 89.
67. Grisey Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale » (1991), texte repris dans *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, *op. cit.*, p. 94.
68. Nous renvoyons sur ce sujet à l'ouvrage de Dominic Garant : *Tristan Murail : une expression musicale modélisée*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Processus

La compréhension du caractère instable et dynamique du spectre harmonique, ainsi que la nécessité compositionnelle de passer d'un état de la matière sonore à un autre, conduira les compositeurs spectraux à développer largement la notion de processus. Un exemple, situé au début de *Partiels* (1975) de Gérard Grisey permet d'illustrer simplement cette notion.

La première section de *Partiels* (jusqu'au chiffre 11 de la partition) consiste dans le passage progressif du spectre harmonique de *mi*, représentant un état stable de la matière sonore, vers un état de forte inharmonicité, caractéristique d'un état instable. Le compositeur explique ainsi le processus mis en œuvre :

> « Au début de *Partiels,* le spectre harmonique du *mi* de la contrebasse et du trombone est actualisé par dix-huit instruments. Ce spectre naturel dérive à chaque répétition vers un spectre de partiels inharmoniques. La zone formantique, progressivement décalée vers le grave, se colore de fréquences de plus en plus inharmoniques. Elle est généralement confiée aux bois sans vibrato et sans *diminuendo*. Les durées des transitoires d'attaque et d'extinction évoluent elles aussi pour chaque répétition en raison inverse : les transitoires d'attaque croissent, les transitoires d'extinctions décroissent. Les durées des zones stables fluctuent autour d'une constante[67]. »

D'autres types de processus, que nous ne développerons pas ici, pourront être élaborés à partir d'autres modèles que les modèles acoustiques, notamment à partir de modèles sonores issus des techniques des musiques électroacoustiques et des modélisations réalisées par le biais de l'outil informatique[68].

Références spectrales dans l'œuvre de Marc-André Dalbavie

Comme nous l'avons vu, Dalbavie considère la découverte de la musique spectrale comme l'un des aspects fondateurs de sa démarche de compositeur. Questionnant la plupart des aspects

développés dans les productions de ses prédécesseurs, il fera évoluer à travers ses œuvres la plupart des aspects caractéristiques de cette musique. Nous retiendrons ici deux aspects sur lesquels Dalbavie insiste abondamment.

La notion de processus est particulièrement importante dans les productions de Dalbavie. Il développera très vite une conception de polyphonie de processus. Cette conception est par exemple clairement en jeu dans une œuvre comme *Seuils* : « *Seuils* pour soprano, ensemble instrumental et électronique, composé entre 1989 et 1993, est l'œuvre où j'ai cherché à obtenir le plus grand nombre de ces interactions polyphoniques. [...] Quand un processus émergeant est confronté à un autre, il peut le contaminer ou l'interrompre, ou, au contraire, être contaminé par lui, voire s'y fondre pour en former un troisième[69]. » Les processus qu'il utilise sont des processus par interpolation : « Il s'agit de la transformation d'un objet en un autre, de manière progressive, continue, sans états intermédiaires perceptibles en tant que tels. Interpolation est le terme employé quand on parle du principe, sur le plan perceptif, l'effet est celui d'une métamorphose. [...] C'est la continuité de la transformation qui est caractéristique de l'effet[70]. »

Considérant le problème de la restitution instrumentale des harmoniques ou des partiels mis en évidence par l'analyse spectrale, Dalbavie va faire évoluer très largement la notion d'harmonie timbre, caractéristique par exemple des premières œuvres de Gérard Grisey. Cette réflexion va le conduire à réinvestir assez largement les dimensions mélodiques et rythmiques, mais aussi à intégrer à son écriture des objets harmoniques qui, dans un autre contexte, pourraient sembler traditionnels.

Le premier processus mis en œuvre dans *Color* est assez significatif de cette évolution de la pensée spectrale. Si le pupitre des cordes joue une harmonie qui pourrait s'apparenter ailleurs à un accord de *ré* mineur, sa disposition reprend l'étagement des harmoniques du $ré^0$, laissant entendre une résonance altérée de cette fréquence. L'attaque en est renforcée par les clusters du piano et de la harpe. Pendant les premières mesures de l'œuvre, cette résonance va être éclairée, analysée en quelque sorte par les différentes interventions des pupitres des vents : sans faire ici explicitement référence à la résonance naturelle, Marc-André Dalbavie reprend clairement un modèle d'évolution du son tel que nous l'enseigne l'analyse spectrale. ■

69. *LSTS*, p. 24.
70. *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie* (collectif), *op. cit.*, p. 13.

Musique et espace dans l'œuvre de Marc-André Dalbavie

Grégoire Lorieux, compositeur et réalisateur en informatique musicale.

La notion d'*espace* en musique est ambiguë. Le terme « spatialisation » s'applique au mouvement des sons dans les haut-parleurs comme à une position inhabituelle des instruments. Marc-André Dalbavie est l'un des compositeurs français d'aujourd'hui qui a le plus travaillé à l'intégration musicale des différents aspects de l'espace.

Il travaille très tôt à une conception dynamique du mouvement des sons. L'analyse des aspects spatiaux des instruments favorise une écriture de l'espace qui se passe de l'électroacoustique pour s'inscrire dans l'orchestre même. Dans un premier temps, la répartition des instruments dans la salle affine l'inscription dans l'espace des objets musicaux[71] – d'où une interrogation sur les modalités de la réception de telles œuvres pour le public (*Concerto pour violon*) et un travail sur les relations de l'orchestre avec la salle de concert (*Concertate il Suono*, *Antiphonie*, *The Dream of Unified Space*). Enfin, avec *Color*, l'écriture nourrie par une intégration complète de la notion d'espace, l'orchestre peut revenir à sa disposition traditionnelle.

Dès la fin des années 1980, Dalbavie constate lors de recherches sur la synthèse sonore qu'une représentation du son complète doit être fréquentielle, temporelle et volumétrique. De même, un instrument synthétique obtenu par modélisation physique[72] est entendu depuis un « point d'écoute[73] » fixe ou mobile, ce qui induit une perspective de type spatial[74]. Notion primordiale également pour le timbre instrumental : « lorsqu'on entend un son d'instrument enregistré dans une chambre sourde, on ne le reconnaît pas[75] ». Le son d'un instrument est bien le résultat de l'interaction entre son rayonnement propre et l'acoustique de la salle. Un son, instrumental ou électroacoustique, doit être contrôlé, composé dans tous ses paramètres, défini par des *qualités spatiales* spécifiques.

Fort de ces expériences, Dalbavie réévalue dès *Seuils* sa pratique d'écriture à travers la notion d'espace. Chaque objet musical s'y caractérise par « un comportement dans l'espace spécifique et immuable[76] » : mouvements spatiaux simples et reconnaissables, tels que passages de gauche à droite, d'avant en arrière, mouvements rotatifs. De plus, « le mouvement insufflé aux sons tient compte de leur morphologie[77] » : un son synthétique (comme une note de piano qui se transforme en résonance de tam-tam) trouve son identité dans le lien organique entre allure rythmique, vitesse de transformation timbrale et un mouvement spatial[78].

Un système de « gamme d'échos[79] » organise également des répercussions à différents tempos de figures musicales et crée un effet de perspective saisissant. Le phénomène primordial de l'écho, et son corollaire acoustique, la réverbération, font littéralement « entendre les distances » et inscrivent l'auditeur dans une perspective spatiale[80]. Ainsi, avec *Seuils*, Dalbavie intègre et dépasse une conception statique de la spatialisation basée sur un répertoire de mouvements (comme la rotation, le plus typique) pour une conception plus dynamique, où un objet musical se définit par une *qualité spatiale* : au mouvement *réel* (mouvement des objets entre les haut-parleurs ou entre les instruments) est associé un mouvement *figuré* dans la perspective de l'ensemble.

71. Puisque Guy Lelong et Dalbavie utilisent le mot (Lelong Guy, notice du CD *Color, Concerto pour violon, Ciaccona*, Naïve, 2005, p. 5), nous appellerons « objet musical », un élément comme un accord, un rythme, une mélodie, qui possède une certaine prégnance mémorielle, presque thématique.
72. Méthode de synthèse sonore qui reconstitue le son d'un instrument à partir du résultat sonore de la modélisation mathématique de ses modes de résonance. Les paramètres de cette modélisation correspondent à des données physiques (par exemple : longueur et raideur d'une corde, force du souffle dans un tube…).
73. Morrison et Adrien, « *A Virtual Pickup* », p. 45.
74. *LSTS*, p. 25.
75. Brindeau Véronique, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Accents*, n° 14, 2001, p. 6.
76. Simon Yannick, « Analyse de Seuils », *Les cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, *op. cit.*, p. 41.
77. *Ibid.*
78. *LSTS*, p. 50.
79. Simon Yannick, *op. cit.*, p. 52.

© 2002 Roger Mastroianni

Marc-André Dalbavie, en compagnie de l'Orchestre de Cleveland dirigé par Franz Welser-Möst.

Dalbavie cherche dans ses œuvres suivantes à faire entendre « une action de l'espace sur la musique » : « Un élément musical synchronisé, décalé, donne l'impression qu'un son se déplace d'un instrument à l'autre et change son timbre[81]. » Le rôle de l'écriture est bien de simuler, figurer des mouvements, d'associer une transformation progressive du timbre et un mouvement spatial : cette association constitue le cœur du discours musical.

Un riche vocabulaire de qualités spatiales est constitué des rayonnements des instruments, directs, directionnels, diffus ; qualités qui varient selon les registres, le mode de jeu, le placement sur scène. Dalbavie étaye cette conscience nouvelle de l'orchestre par un travail de relecture du répertoire orchestral dans sa classe d'orchestration au CNSMDP. « Les règles d'orchestration s'apparentent en partie à des lois acoustiques[82] » : un certain équilibre des sonorités se justifie moins par la tradition ou l'intuition du compositeur que par la conscience de principes acoustiques en œuvre à l'orchestre.

Le *Concerto pour violon* (1996) utilise un effectif disséminé dans la salle de concert, sur le modèle des chœurs de la musique de la Renaissance mais aussi du placement de haut-parleurs autour des auditeurs. Deux groupes instrumentaux et le soliste sont sur scène, sept groupes instrumentaux répartis autour du public. L'orchestre d'*Antiphonie* est divisé en deux ensembles comportant chacun un soliste. Un ensemble est situé devant le public et l'autre derrière. *Concertate il suono* comporte quatre ensembles presque identiques qui entourent les auditeurs. *The Dream of Unified Space*, sous-titré « Concerto pour orchestre », répartit dans la salle des groupes homogènes d'instruments de même famille. Avec ces dispositions particulières, l'espace de la salle perd sa neutralité et devient, comme avec la partie électronique d'une œuvre mixte, un élément sonore extérieur à l'orchestre qu'il faut s'efforcer d'intégrer, de mettre en valeur, porteur de potentialités de développements musicaux à chaque étape de composition de la partition.

L'écriture met en place des simulations de réverbérations qui semblent mettre en abyme et en valeur l'espace réel de la salle dans un espace figuré, virtuel.

La morphologie du premier objet du *Concerto pour violon* imite (représente) la réverbération d'une impulsion sonore : une attaque d'abord répétée par les premiers échos (réverbération

80. De nombreux échos émaillent *Les Paradis Mécaniques* ou *Diadèmes*. Ils s'entendent comme références à la fois à Gyorgy Ligeti et à Steve Reich.

81. *LSTS*, p. 50.

82. *Ibid.*, p. 93.

© Photo 12

Franck Gehry, *Peter Lewis Building*, 2002, Cleveland, USA.

primaire : réflexions directes de l'onde sonore ou effet de salle), représentée par un *pizzicato* du violon soliste qui semble se répercuter dans d'autres groupes instrumentaux, puis suivent des échos plus diffus (réverbération secondaire : réflexions de réflexions, ou résonance), figurés par le prolongement du son dans un trémolo du soliste très serré.

Le projet de la pièce pour orchestre *The Dream of Unified Space* est la simulation d'une acoustique de salle, une « réverbération virtuelle » représentée à l'orchestre. « L'orchestration est l'écriture d'une acoustique fictive », indique Dalbavie[83]. À la manière d'une réverbération numérique ou d'un logiciel de spatialisation du son, cette acoustique virtuelle est contrôlée par des paramètres précis intégrés à un système d'écriture : les décalages rythmiques des objets correspondent aux réflexions directes et l'allongement ou le raccourcissement des résonances sont liés à la durée de réverbération. Il est alors possible de simuler à l'orchestre une réverbération longue, comme dans la partie centrale de l'œuvre, ou bien de gommer cette réverbération virtuelle pour laisser entendre l'acoustique naturelle de la salle de concert[84].

La disposition particulière du *Concerto pour violon,* au-delà des potentialités musicales qu'elle recèle, constitue une adresse au public inhabituelle, voulue comme une « contestation de la forme du concert traditionnel[85] » : c'est la polarisation constante du public sur le soliste au détriment de l'orchestre qui est ici mise en cause. Après cette première œuvre pour effectif spatialisé, les rapports entre une œuvre, son lieu, et sa réception par le public sont problématisés : la réception serait-elle la même dans un autre lieu, jouée dans une disposition traditionnelle ou entendue au disque ? Dalbavie choisit de relier spécifiquement ses œuvres aux lieux et à leurs conditions de création : comme un chorégraphe ou un metteur en scène, le compositeur soumis à ces contraintes semble assumer l'aspect éphémère de la musique et empêcher même toute reprise du projet à l'identique.

Ainsi, les œuvres pour orchestres spatialisés *Concertate il suono* et *Rocks under the water* spécialement écrites pour des salles de concert de Cleveland partent du postulat d'une concordance acoustique entre des éléments musicaux

et architecturaux. L'acoustique de la salle de concert Severance Hall a atteint sa forme actuelle en 2000. *Concertate il suono* a été écrit pour mettre son acoustique en valeur. Dalbavie fait coïncider les notes polaires de ses pièces (appelées « axes de résonance ») avec certaines fréquences de résonance découvertes dans la salle[86]. Le Lewis Building (également à Cleveland) n'est pas à proprement parler une salle de concert. Conçu par l'architecte Frank O. Gehry, ce bâtiment abrite aujourd'hui une école de managers. Lors de son inauguration, les instrumentistes de *Rocks under the water* étaient répartis dans le bâtiment, et le « programme architectural » c'est-à-dire la découverte progressive des différentes perspectives voulues par l'architecte, entrait en correspondance avec la mise en espace de la musique[87] [88].

Guy Lelong parle à propos de ces pièces de Dalbavie d'œuvres musicales « *in situ*[89] », sur le modèle des œuvres de Daniel Buren, conçues pour être exposées dans un seul lieu. Comme celles des Land artistes, elles révèlent au visiteur la singularité du regard du créateur sur le lieu investi. La fonction d'une pièce musicale n'est pas celle d'une œuvre plastique : Dalbavie se saisit plutôt de certains aspects objectifs de l'architecture pour en tirer des structures musicales pertinentes. Œuvres autonomes et non pas installations sonores sans début ni fin, *Concertate il suono* et *Rocks under the water* évitent un phénomène de redondance décorative et soulignent par leur propre temporalité le fait que toute réalisation plastique se perçoit non seulement dans son espace propre, mais aussi dans le temps.

Après ce cycle d'œuvres aux effectifs disséminés, *Color* revient à une configuration traditionnelle : l'écriture d'orchestre a gagné avec sa dispersion une conscience très précise de la caractérisation spatiale de chaque objet. Dans sa séquence introductive, une longue résonance est définie par la superposition du rayonnement diffus des cordes et de « touches » spatiales plus précises[90]. L'analyse d'une œuvre de Dalbavie du point de vue de l'espace chercherait ainsi à déterminer les zones de tension/détente entre des objets musicaux définis par différentes qualités spatiales. Une couleur harmonique pourtant prégnante se place comme un élément secondaire du discours musical : chez Dalbavie, les champs musicaux obéissent aux contraintes du matériau musical et non le contraire. L'harmonie, le rythme, les courbes mélodiques sont dictés par une nécessité d'être bien définis et localisables. Le respect des règles d'équilibre acoustique de l'orchestre supplante l'intérêt pour l'étrangeté de situations musicales extrêmes et risquées : les instruments et les combinaisons orchestrales trouvent leur efficacité expressive la plus grande dans les registres et dispositions usuels. Cette foi en un équilibre acoustique naturel contribue à forger un style orchestral « néo-classique » clair et lisse.

La musique de Dalbavie, en particulier orchestrale, cultive ainsi une tension entre récession et innovation. L'orchestre, lieu emblématique de l'académisme musical, dans sa réalité culturelle, sociale, institutionnelle, reste un extraordinaire réservoir de potentialités d'invention musicale. Les traits extérieurs de cette musique ne sont pas particulièrement subversifs : l'aspect mélodique, une fois expurgées les difficultés d'intonation des quarts-de-ton, confine à un simple diatonisme. Le principe de « coïncidences », ou surgissement d'un effet de reconnaissance culturellement connoté au gré des mutations d'un élément musical, thématisé par Dalbavie, aménage une adresse au public rassurante : il met en scène la croyance en l'existence de persistances entre la musique du passé et celle d'aujourd'hui – persistances de style, de pensée et par conséquent de conditions mentales de réception et de contextes sociaux.

L'intérêt de *Color*, notamment, est à trouver dans le déploiement virtuose de sonorités orchestrales très variées : l'attribution à chaque élément musical d'une propre fonction spatiale définie par des principes acoustiques et contrôlée par l'écriture est d'une radicale nouveauté et le déploiement de ces qualités spatiales d'une grande expressivité. ■

83. *Ibid.*, p. 91.
84. *Ibid.*, p. 55.
85. *Ibid.*, p. 52.
86. *LSTS*, p. 69.
87. *Ibid.*, p. 70.
88. Voir des images de l'intérieur du bâtiment ici : http://www.galinsky.com/buildings/peterblewis/
89. *LSTS*, p. 15.
90. Voir dans Lorieux Grégoire, *Qualités spatiales d'objets musicaux dans* Color, p. 47.

Acoustique et perception dans l'esthétique de Marc-André Dalbavie

Philippe Lalitte, maître de conférences, université de Bourgogne, Centre Georges-Chevrier (UMR CNRS 5605).

La pensée musicale de Marc-André Dalbavie s'inscrit dans la lignée de la musique spectrale qui a mis au centre de ses préoccupations théoriques et compositionnelles la relation écriture/perception. Si le sérialisme des années 1950, dans la mouvance du structuralisme et de la linguistique, a privilégié une approche formaliste « pure et dure », dès les années 1960, le monde musical commence à s'intéresser de près aux travaux scientifiques en acoustique et en perception qui connaissent alors un fort développement (avec des figures majeures comme Diana Deutsch, Jay Dowling, Paul Fraisse, Robert Francès, Emile Leipp, Leonard Meyer, John Pierce...). Ainsi, Pierre Schaeffer consacre une partie de son *Traité des objets musicaux*[91] aux anamorphoses, c'est-à-dire aux écarts entre les données physiques et la perception. Les travaux sur les paradoxes de hauteur de Roger Shepard et de Jean-Claude Risset vont dans le même sens et ouvrent de nouvelles voies compositionnelles. C'est dans ce contexte qu'émerge la musique spectrale qui revendique d'emblée le primat du son et de la perception.

L'influence des sciences du son est considérable sur les jeunes compositeurs de l'Itinéraire. Gérard Grisey s'inspire explicitement de notions employées en acoustique et en psychoacoustique lorsqu'il définit la musique spectrale comme « différentielle », « liminale » et « transitoire », ou lorsqu'il nomme ses pièces *Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitoires*. Hugues Dufourt indique, quant à lui, que son art du timbre « procède également de la connaissance des études de psychoacoustique de la première moitié de ce siècle... » et qu'il « résulte aussi des recherches conduites dans le domaine des neurosciences et des sciences cognitives[92] ».

Lorsque Marc-André Dalbavie rencontre la musique spectrale, notamment avec la découverte de *Partiels* de Grisey, il prend conscience du pas franchi. Le jeune compositeur choisit alors une démarche consistant à mettre « le son au centre de la musique, et la perception au sommet des préoccupations des compositeurs[93] ». Pour lui, comme pour beaucoup de compositeurs de sa génération (Benjamin, Durville, Hurel, Lindberg, Maresz, etc.), la part d'abstraction et de formalisation, nécessaire à toute démarche compositionnelle, ne doit jamais prendre le pas sur le sensible et le perceptif. Dalbavie a donc choisi de partir des prémices de la musique spectrale tout en cherchant à les dépasser. Ses rencontres avec des scientifiques de l'IRCAM (notamment Jean-Pascal Jullien et Jean-Marie Adrien) dans les années 1980 sont, de ce point de vue, déterminantes. Nous tenterons de montrer quelles stratégies compositionnelles Dalbavie a mis en œuvre pour atteindre un tel objectif. Nous examinerons plus précisément trois axes qui nous semblent particulièrement éclairer son esthétique : le recours aux polarités de résonance, l'écriture par processus emboîtés et la dramaturgie spatiale.

Les polarités de résonance

Le problème de la consonance s'est posé à toutes les époques. Depuis l'Antiquité, on s'est évertué à classer les intervalles en consonances et dissonances selon diverses méthodes (la simplicité

91. Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977.
92. Dufourt Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 337.
93. Dalbavie Marc-André *in* *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie* (collectif), *op. cit.*, p. 13.

du ratio, le degré de fusion, etc.). Mais, pour les musiciens spectraux, il fallait trouver une solution adaptée à une écriture qui, tout en échappant aux lois de la tonalité, se fonde sur des bases perceptives. Au XIXe siècle, le célèbre scientifique Hermann von Helmholtz a démontré que la sensation de consonance – qu'il nomme « rugosité » – provient du phénomène de battements[94]. Depuis les années 1960, cette nouvelle approche de la consonance a été confirmée et développée par de nombreux travaux en psychoacoustique montrant que cette sensation dépend de la différence de fréquence relativement à une largeur de bande critique. L'une des implications importantes de la rugosité est que l'on peut appliquer la notion de consonance autant à un intervalle qu'à un timbre. Alors que les musiciens sériels ont conservé une conception de la dissonance fondée sur l'intervalle, les musiciens spectraux se sont tournés vers les notions de rugosité et d'inharmonicité. Elles leur ont permis de suggérer des phénomènes de tension/détente sans recourir aux fonctions tonales. Ainsi, Murail, dans *Désintégrations*, s'est inspiré des travaux du psychoacousticien Ernst Terhardt[95] sur la fondamentale virtuelle pour moduler l'inharmonicité des agrégats.

Les premières œuvres de Dalbavie ont suivi cette démarche. Les outils technologiques de l'IRCAM lui ont offert la possibilité de générer des dilatations et des compressions d'accords, des appariements entre accords et spectres instrumentaux, des processus de transformation continue d'un accord vers un autre. Ainsi *Les Paradis mécaniques*, *Les Miroirs transparents* ou *Diadèmes* sont conçus à partir de tels procédés organisés ensuite en schémas tension/détente. Mais, à partir de *Seuils*, Dalbavie cherche à dépasser la conception spectrale de l'harmonie fondée sur la rugosité et l'inharmonicité. Il développe alors une approche originale fondée sur le phénomène de résonance. Ce phénomène, bien connu en acoustique, se produit quand un système (par exemple la table d'harmonie d'une guitare) reçoit de l'énergie (une corde qui oscille) à une fréquence proche de sa fréquence fondamentale de vibration (appelée fréquence propre). Il se produit alors une amplification plus ou moins importante de la vibration selon la proximité de sa fréquence avec la fréquence propre du système.

L'utilisation de polarités, directement inspirée du phénomène de résonance, est consubstantielle à l'esthétique de Dalbavie, toutes ses œuvres de *Seuils* aux plus récentes lui étant soumises. Les polarités peuvent être choisies « arbitrairement », comme celles de *The Dream of the Unified Space* empruntées à la série du *Konzert* opus 24 de Webern ou celles de *Mobiles* empruntées à un *organum* de Pérotin. Parfois, elles tissent un lien fort avec l'acoustique d'un lieu comme celles de *Concertate il suono* tirés des fréquences propres du Severance Hall de Cleveland. Dans ce cas, l'œuvre, conçue dès le départ pour cette salle, devient le prolongement de l'acoustique d'une architecture, elle fait véritablement corps avec son lieu de création.

Le pôle de résonance peut avoir une force attractive extrêmement puissante tel l'axe de résonance (*do*$^{\#4}$) au début du *Concerto pour violon et orchestre* qui agit comme un aimant sur le soliste, celui-ci tournant autour à l'aide de trilles et de gammes. Un exemple assez similaire se trouve au début du *Concerto pour flûte et orchestre* (2006), où l'on assiste à une lutte d'influence entre le soliste et l'orchestre qui met en jeu plusieurs polarités. Ces pôles agissent comme de véritables attracteurs tant dans la partie de soliste que dans celle de l'orchestre qui finissent toujours par converger vers quelques hauteurs privilégiées jouées « à vide » (*la*$^{\#4}$/*ré*$^{\#4}$/*sol*$^{\#3}$). Dans *Concertate il suono*, les pôles de résonance prennent une importance considérable du fait que leur durée peut être extrêmement longue. C'est le cas du premier pôle de la pièce (*ré*^{3}, ± 293 Hz) comme on peut l'observer sur la figure 1[96].

Même si elle en partage certains aspects, l'idée de pôle de résonance ne recoupe cependant pas celle de teneur dans la musique modale, de tonique dans la musique tonale, ou de note pédale dans la musique atonale. En effet, le pôle de résonance selon Dalbavie n'est pas qu'un simple son continu, il est sensible à son environnement et, en retour, agit sur lui. Comme une corde qui résonne par sympathie, la polarité ne vibre (métaphoriquement parlant) que si sa « fréquence propre » correspond au contexte. C'est en fonction de son affinité avec un processus qu'un pôle de résonance va s'activer ou non.

94. Deux sons purs de fréquences proches joués simultanément produisent des fluctuations d'amplitude nommés battements. Selon le taux de battements par seconde, les fluctuations apportent différentes sensations de rugosité. Dans le cas de sons complexes, plus les harmoniques des deux sons coïncident, moins il y aura de battements.

95. Terhardt Ernst, « *Pitch, consonance, and harmony* », *Journal of the Acoustical Society of America*, 1974, n° 55, p. 1061-1069.

96. Voir p. 32.

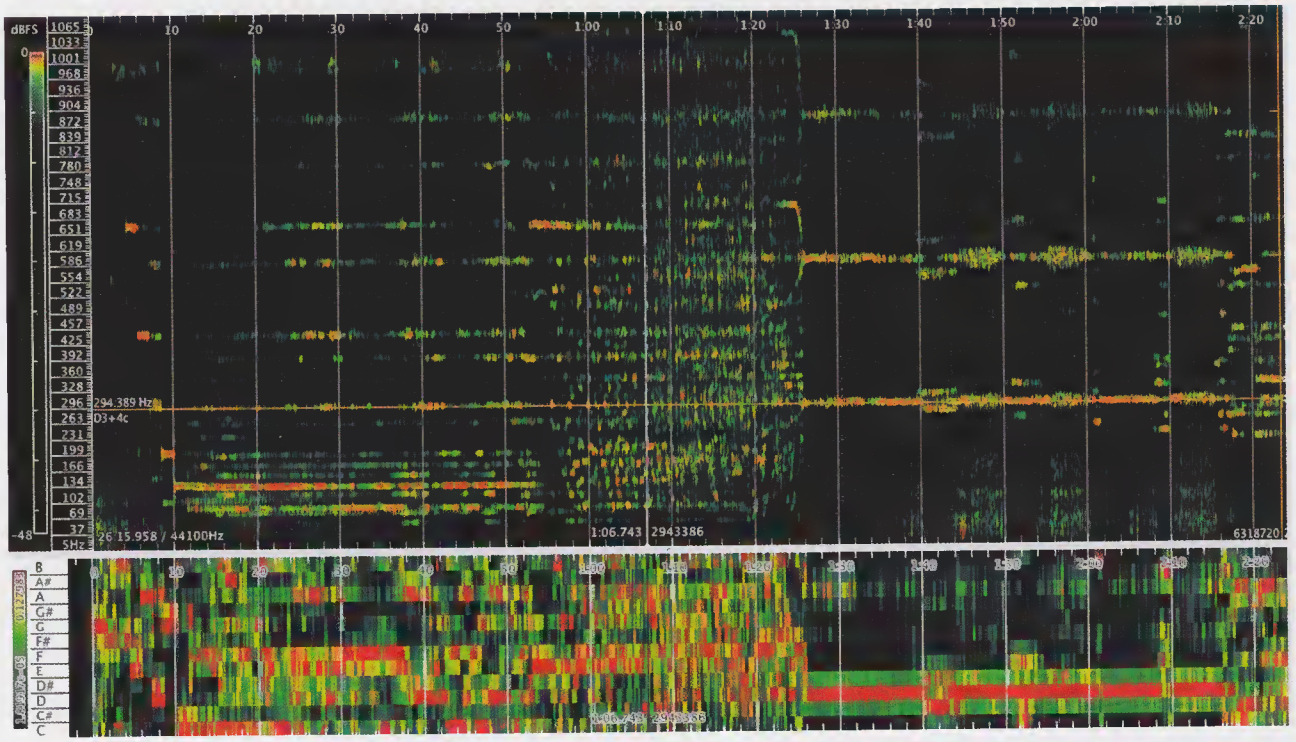


Figure 1. Début de *Concertate il suono* (2000). Deux représentations différentes du même extrait : un sonagramme (en haut) et un chromagramme (en bas). Le sonagramme est une représentation du contenu spectral (en ordonnée) en fonction du temps (en abscisse). L'énergie des composantes spectrales est indiquée par la couleur (rouge ou jaune indiquant une forte énergie). Le chromagramme est une représentation du poids perceptif de chaque classe de hauteurs (en ordonnée) en fonction du temps (en abscisse). La couleur rouge indique une classe de hauteurs perceptivement prégnante. C'est le cas de *ré* (D) à partir de 1 min 25 s.

Écriture par processus emboîtés

L'écriture par processus constitue l'une des marques de fabrique de la musique spectrale. Grisey avait défini la musique spectrale comme « transitoire », par analogie avec les processus biologiques (naissance/vie/mort, repos/inspiration/expiration). La forme musicale était organisée en cycles qui s'enchaînent dans une logique de transition progressive d'un état vers un autre, privilégiant l'écriture harmonique à l'écriture contrapuntique.

Dalbavie, séduit par cette notion de processus, va tenter de l'amener plus loin en intégrant une dimension polyphonique, souvent absente de la musique spectrale première manière. Dès la fin des années 1980, le compositeur va s'intéresser à la superposition de flux auditifs. Le phénomène des flux auditifs a été démontré par de nombreuses études en perception musicale. Ainsi, les travaux du psychoacousticien Albert Bregman[97] ont mis en évidence les facteurs qui permettent à l'auditeur de séparer naturellement, les différents flux auditifs présents dans un environnement sonore. Ainsi, nous fusionnons les harmoniques d'un hautbois pour former une image auditive cohérente et reconnaissable de l'instrument. Dans le cas d'une musique polyphonique, la plupart du temps ces mêmes propriétés spectrales aident notre oreille à séparer les différentes voix. Un certain nombre d'indices permettent d'effectuer des groupements simultanés ou séquentiels. La plupart du temps, les indices convergent vers une même solution. Parfois, cependant, les indices entrent en conflit les uns avec les autres créant une image auditive équivoque. Il en résulte des situations où plusieurs interprétations sont possibles, d'où l'émergence d'illusions auditives.

Les premiers spectraux s'étaient principalement intéressés aux phénomènes de groupements simultanés, c'est-à-dire à la fusion ou à la fission des spectres issus de la synthèse instrumentale. Bien que Dalbavie emploie ce genre de procédé dès *Les Miroirs transparents*, il va plutôt suivre

97. Bregman Albert S., *Auditory Scene Analysis : The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990.

les pas de György Ligeti, maître ès paradoxes auditifs, en cherchant à obtenir des groupements séquentiels ambigus. Dalbavie va donc emboîter plusieurs processus afin de rendre le résultat perceptif à la fois plus riche et plus équivoque. Dès *Diadèmes*, le compositeur imagine des polyphonies de processus, avec des effets globaux de convergence ou de divergence. Ainsi, à l'entrée du soliste, les bois et les cordes sont soumis à un phénomène d'attraction qui les conduit à fusionner en un seul flux auditif. Le début de *Concertate il suono* constitue un autre exemple de manipulation des indices de ségrégation (voir Figure 1). La texture, d'abord composée d'un lent étagement de hauteurs, finit par fusionner en un flux unique (une gamme descendante) qui aboutit au pôle de résonance émis à l'unisson (à 1 min 23 s). Entre polyphonie et unisson existe un seuil perceptif, où la musique bascule d'une catégorie à l'autre et où l'oreille hésite à ségréguer ou à fusionner les flux auditifs. Cette notion de seuil que les premiers spectraux avaient appliquée à l'harmonie-timbre ou à la périodicité floue est au cœur d'un autre domaine de prédilection de Dalbavie : l'espace.

Dramaturgie spatiale

Si les compositeurs de l'Itinéraire se sont retrouvés, malgré des esthétiques très différentes, sur quelques idées communes – le son et la perception, la fusion, le processus, voire l'hybridation – l'espace est celle la moins partagée. Mis à part Michaël Levinas qui travaille de longue date sur l'espace, les musiciens spectraux n'ont pas considéré cette dimension musicale comme majeure. Selon Dalbavie, leur conception de la musique spectrale n'est pas suffisamment aboutie car elle s'arrête « à la structure harmonique, sans s'intéresser à la diffusion acoustique, pourtant tout aussi essentielle[98] ». Ayant vécu l'expérience de l'écoute en chambre sourde, Dalbavie constate que l'identité d'un timbre dépend non seulement de ses caractéristiques spectrales et morphologiques, mais aussi de son rayonnement spatial. Il en déduit que toute pensée spectrale débouche nécessairement sur une pensée de l'espace, et c'est cette continuité entre timbre et espace que le compositeur va chercher à transposer dans le domaine compositionnel.

Pour développer une pensée spectro-spatiale, Dalbavie emploie essentiellement deux moyens plus ou moins liés : la disposition des musiciens et la simulation de phénomènes de propagation par l'écriture. Il décline, par exemple, l'écriture concertante sur le mode spatial dans son *Concerto pour violon* où une partie de l'orchestre est répartie dans la salle autour du public. Plus récemment, *Concertate il suono* transfère l'écriture dialectique du *concerto grosso* (*concertino/ripieno*) à l'espace. Le *concertino* principal, placé sur la scène, est démultiplié par trois autres *concertinos* disposés autour du public. Quatre cors sont en outre répartis autour des spectateurs afin de faire écho aux cuivres du *ripieno*. La disposition spatiale, alliée à des principes d'orchestration fondés sur les lois de l'acoustique, devient donc le levier d'une acoustique fictive. Le pari du compositeur est d'immerger l'auditeur dans des acoustiques virtuelles à l'aide de réverbérations et d'échos simulés par l'écriture. Dalbavie n'a cependant recours à aucune mesure, aucune modélisation informatique. Il précise d'ailleurs qu'il ne garde que les principes « pour extraire un modèle opératoire, fondé sur la propagation des fréquences, à la fois directe et réfléchie, sur des systèmes de délais, d'échos et de réverbération qui s'ajoutent à cet équilibre entre sons directs et sons réfléchis[99] ». On trouve dans les pièces récentes *The Dream of the Unified Space*, *Antiphonie* ou *Concertate il suono* de nombreux passages qui mettent en œuvre ce type d'écriture à base de décalages. Plusieurs types de délais, plus ou moins brefs, plus ou moins réguliers, sont superposés afin de donner l'impression d'une multitude de réflexions plus ou moins chaotiques. En plus d'exploiter les effets d'écho et d'antiphonie qui ont tant fasciné les compositeurs, Dalbavie profite de la disposition spatiale pour inventer une dramaturgie formelle qui repose sur l'espace. Ainsi, l'auditeur est-il convié à un voyage imaginaire qui, partant de l'acoustique réelle de la salle de concert et s'éloignant aux confins de la réalité, revient par fusion des différents groupes instrumentaux à l'acoustique réelle.

Conclusion

À partir des prémices de la musique spectrale, Dalbavie a développé une esthétique qui relève « de l'émancipation du son, de l'acoustique et

98. Brindeau Véronique, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *op. cit.*, p. 7.
99. *LSTS*, p. 58.

Concordances.

de la cognition[100] ». Il a cherché à réintégrer une forme de consonance par l'utilisation de polarités de résonance et s'est constitué de la sorte un univers à la frontière du tonal et de l'atonal. S'il a eu recours aux processus, c'est dans la mesure où ceux-ci sont perceptibles. En exploitant la dimension polyphonique de l'écriture par processus, il a pu créer les conditions de possibilité d'interactions, de croisements, de convergences, de coïncidences qui produisent de fortes potentialités perceptives et cognitives. En apportant une dimension spatiale aux processus, il a transposé dans l'univers de la composition la continuité acoustique entre timbre et espace. Ce pont jeté entre deux dimensions du son lui a permis alors d'envisager des dramaturgies fondées sur le passage entre acoustique réelle du lieu de diffusion et acoustiques virtuelles simulées par l'écriture. Il n'est cependant point question d'un rapprochement strict entre art et science dans la démarche du compositeur, celle-ci se réclamant plus de la métaphore que de la modélisation. L'esthétique de Dalbavie, tout en reposant sur des fondements acoustiques et perceptifs, revendique sa part de subjectivité. ■

100. *Ibid.* p. 69.

L'orchestration dans l'œuvre de Marc-André Dalbavie

Anaïs Lozac'h, professeur d'écriture au CRR de Strasbourg et professeur associé au CNSM de Paris.
Yves Balmer, maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon et professeur au CNSM de Paris.

> « En fait, ce qui m'intéresse, étant donné que je compose beaucoup de pièces, c'est d'avoir, à chaque fois, un projet artistique différent, un peu sous l'influence de Flaubert, qui n'écrivait jamais deux fois le même livre. Et cela, pour une raison extrêmement simple : cela me permet d'enrichir mon vocabulaire et ma syntaxe[101]. »

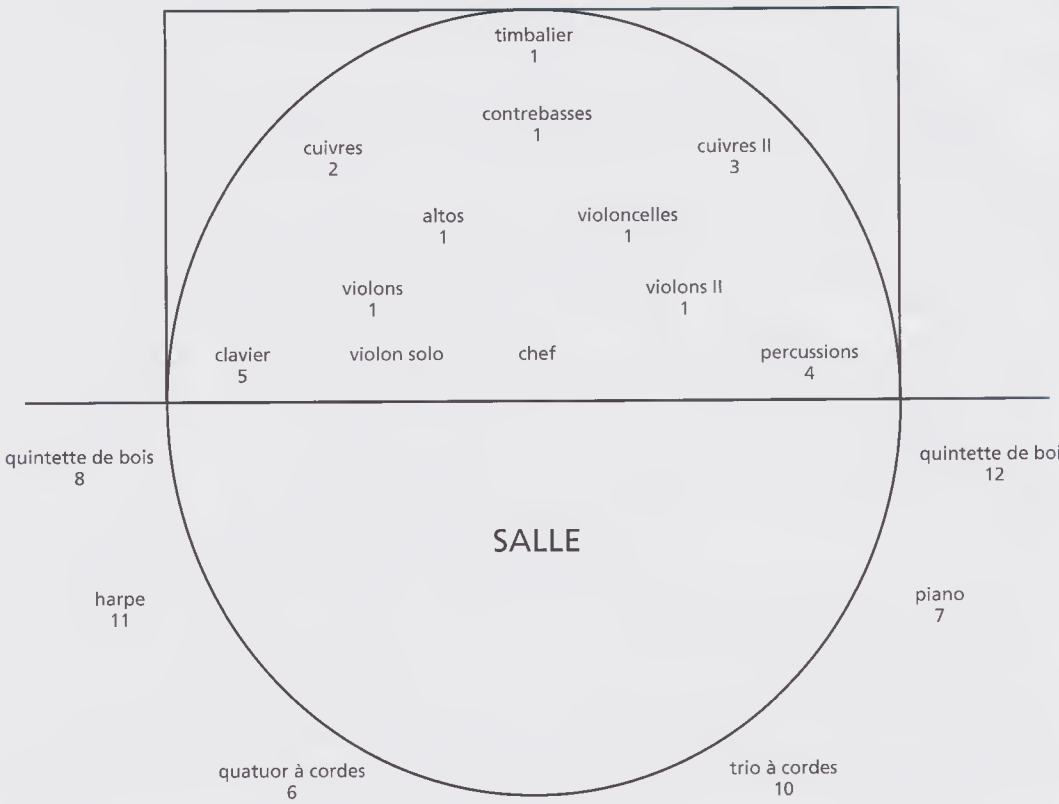
Orchestrer...

Orchestrer, c'est combiner le son des différents instruments et familles instrumentales de l'orchestre, créer une polyphonie de timbres, dans laquelle chacun possède un rôle et une fonction précise assignée par le compositeur en fonction de l'effet auquel il veut parvenir. Considérant les spécificités (de registre, de timbre, de puissance...) de chaque instrument ou groupe d'instruments, il s'agit ainsi pour le compositeur de répartir dans l'orchestre les différents éléments de sa composition. En effet, même s'il peut rapidement imaginer des dispositions et couleurs orchestrales pour l'œuvre en cours de création, il est très fréquent que la composition commence par l'écriture d'une particelle, c'est-à-dire un système de trois ou quatre portées, un premier état réduit de la future partition permettant de contrôler plus aisément la matière musicale en cours d'élaboration. Dans l'historique de la genèse d'une œuvre, l'étape de l'orchestration est ainsi généralement postérieure à celle de la composition du matériau et à son agencement formel.

Professeur d'orchestration au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Marc-André Dalbavie est expert de cette technique, dont il maîtrise également l'histoire et l'évolution[102]. À l'instar des classes d'écriture, l'enseignement de l'orchestration au Conservatoire est soumis à la réalisation de « pastiches » et d'orchestrations dans le style de compositeurs du passé (depuis la première École de Vienne, jusqu'aux compositeurs les plus contemporains, en passant par les grands maîtres de l'orchestre qu'ont pu être les Debussy, Ravel, Strauss ou Stravinsky pour ne citer qu'eux). De fait, Marc-André Dalbavie affirme qu'écrire pour orchestre nécessite un dialogue avec l'histoire. Il affirme ainsi s'être « progressivement rendu compte que l'orchestre n'admettait pas tous les types de manipulations », en raison de « sa structure [qui] ne s'est pas développée de façon homogène » :

> « Au cours de sa constitution, l'orchestre a peu sélectionné les instruments du registre médium, surtout représentés par les altos, dont le nombre est d'ailleurs beaucoup plus réduit que celui des violons et celui des violoncelles et contrebasses. Cette hétérogénéité provient du fait que l'orchestre s'est bâti à partir du langage classique, qui fonctionne sur le principe d'une mélodie accompagnée à la basse. La mélodie se déploie dans un registre médium aigu, et la basse dans le grave. Les tentatives des orchestres baroques français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, avec des médiums plus importants et un centre de gravité plus bas, ont été abandonnées au profit des orchestres italiens. Quoi qu'il en soit, la structure de l'orchestre est le résultat d'une histoire qu'il faut prendre en compte si l'on veut en utiliser toutes les capacités[103]. »

101. *LSTS*, p. 40.
102. On considère que la notion d'orchestration existe depuis le XVIII^e^ siècle. « La fixation de la nomenclature et de l'instrumentation des *Concertos brandebourgeois*, par Jean-Sébastien Bach, en est l'une des étapes décisives. [...] le passage de la notion d'instrumentation à celle d'orchestration, avec Beethoven et Berlioz notamment, formulent définitivement le souci d'organiser le timbre au même titre que n'importe quel autre paramètre. » (Dalbavie Marc-André, « Pour sortir de l'avant-garde », *in* Barrière Jean-Baptiste, *Le timbre : métaphore pour la composition*, Paris, Éditions Christian Bourgois/IRCAM, 1991, p. 303).
103. *LSTS*, p. 97.



© 2000, by Gérard Billaudot éditeur, 14 rue de l'Échiquier, 75010 Paris.

Schéma 1. *Concerto pour violon.*

Cet article propose de mettre en lumière un certain nombre de caractéristiques du traitement orchestral propre à Marc-André Dalbavie en s'appuyant sur l'ensemble de sa production pour orchestre ; production éclectique qui l'a conduit à la recherche de sonorités d'orchestres toujours renouvelées, de l'orchestre spatialisé à l'orchestre frontal, jusqu'à des solutions expérimentales comme l'association d'un orchestre chinois à un orchestre occidental dans *Double Jeu* (2003).

De l'orchestre spatialisé à l'orchestre frontal

L'intérêt pour la spatialisation est caractéristique d'une première période orchestrale de la production de Marc-André Dalbavie. Cette recherche provient de l'intérêt spectral qu'il porte au son en lui-même, à sa morphologie, son « corps » ou spectre, son enveloppe d'une part, mais il considère par ailleurs que, aux dimensions habituelles attribuées au son – la hauteur, la durée et le timbre –, il faut ajouter le « rayonnement spatial », c'est-à-dire sa réverbération dans l'environnement où il est émis, considérant que « le son ne peut exister sans espace[104] ».

Pour lui, la spatialisation ajoute une dimension au modèle spectral qui ne se préoccupe que de la morphologie du son lui-même, c'est-à-dire de son enveloppe spectrale. Marc-André Dalbavie désire « travailler l'espace », car il y a selon lui continuité entre le timbre et l'espace.

Ses recherches de spatialisation dans le domaine électroacoustique, notamment à l'IRCAM, l'ont conduit à développer cette technique dans ses compositions acoustiques. Ainsi, après ses premières pièces spatialisées, *Diadèmes* et *Seuils*, utilisant l'électronique, il réalise entre 1996 et 2001, plusieurs compositions instrumentales spatialisées. Celles-ci poursuivent deux objectifs : celui de renouveler la forme traditionnelle du concert frontal d'une part, et, d'autre part, une recherche proprement acoustique.

En plaçant le public au centre de l'œuvre, la spatialisation conduit l'orchestre à déborder le cadre de la scène et investir non plus uniquement celle-ci, mais aussi la salle du concert. En témoignent les recherches menées pour les œuvres *in situ*, notamment *Concertate il suono* et *Rocks under the water*.

104. *LSTS*, p. 24.

Œuvres orchestrales spatialisées

- *Concerto pour violon* (1996)
  Deux orchestres : un sur scène, avec le soliste, et un autre placé au premier balcon, autour des spectateurs. (schéma 1, p. 36)
- *Antiphonie* (1999 – double *concerto* pour clarinette et cor de basset)
  Deux orchestres : un devant et l'autre derrière le public, un soliste est associé à chaque orchestre.
- *The Dream of the Unified Space* (2000 – *concerto* pour orchestre)
  Différents groupes d'une même famille d'instruments sont répartis autour des spectateurs, en plus de l'orchestre sur scène. (schéma 2)
- *Concertate il suono* (2000 – *concerto grosso* à plusieurs *concertinos*)
  Sur scène, un *ripieno* et un *concertino*, dans la salle, trois autres *concertinos*, comme les échos du premier, plus quatre cors disséminés.
- *Mobiles* (2001)
  Orchestre sur scène, chanteurs au premier balcon derrière le public, quatre groupes de cuivres au dernier balcon.

Pièces avec orchestre frontal

Après cette période de spatialisation, l'intérêt de Marc-André Dalbavie se porte vers l'orchestre frontal – « perspectiviste » selon son mot – ; mais au rétablissement de l'orchestre « traditionnel » s'applique le fruit de ses recherches sur la spatialité. L'éclatement de l'orchestre s'efface au profit de la notion de profondeur, créée par la place dévolue à chaque instrument depuis l'époque classique.

- *Color* (2001)
- *Ciaccona* (2002)
- *Double Jeu* (2003)
- *Sinfonietta* (2004)
- *Concerto pour piano* (2005)
- *Concerto pour flûte* (2006)
- *Sonnets de Louise Labé* (2007)

Une importante production concertante

L'attention portée au *concerto* par Marc-André Dalbavie est liée à sa production spatialisée : ce genre, pour soliste ou pour orchestre, permet en effet de jouer avec la dialectique traditionnelle entre le (ou les) soliste(s) et la masse orchestrale pour inventer de nouveaux rapports. Le *Concerto pour violon* illustre cette recherche : si la première partie répond à la définition « académique » du *concerto*, dans lequel on n'entend que l'orchestre sur scène et le soliste au premier plan, la seconde fait intervenir peu à peu les instruments disposés dans la salle, démultipliant les lignes du soliste ou de l'orchestre.

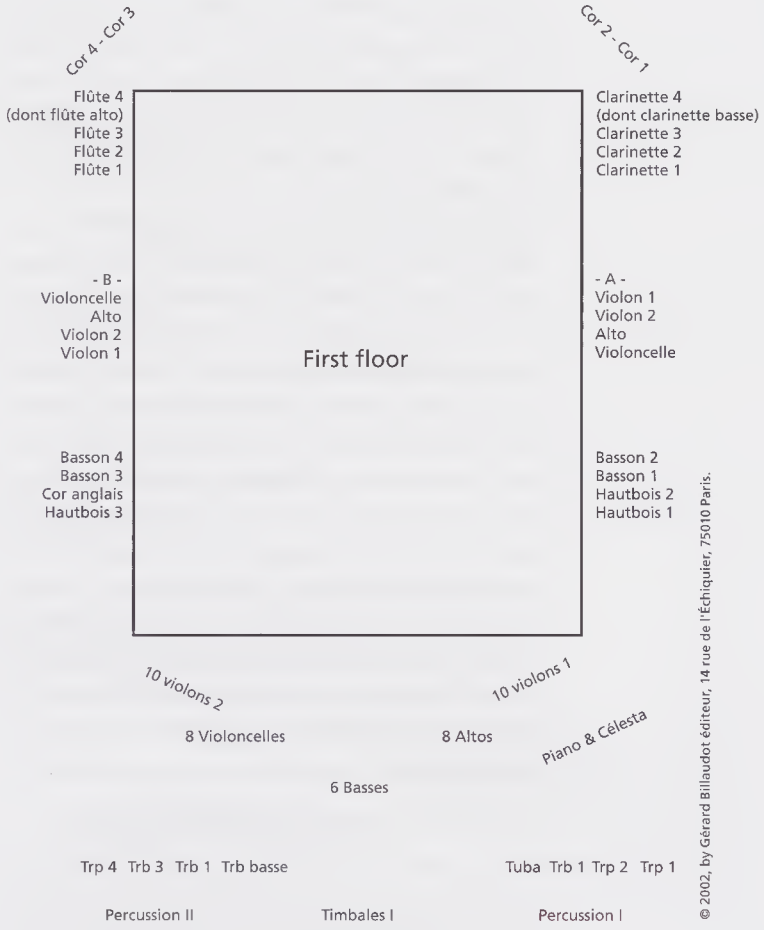


Schéma 2. *The Dream of the unified space.*

« À partir du moment où la forme frontale est abandonnée, la forme du *concerto* se disloque d'elle-même. L'on cesse peu à peu d'assister à la lutte d'un soliste contre un orchestre pour plutôt prendre part à un conflit avec l'espace. Au cours de cette progression, le soliste perd sa fonction, car sa sonorité rejoint progressivement la salle par l'intermédiaire des autres violonistes placés autour du public. Le soliste étant lui-même spatialisé, l'œuvre se termine plutôt comme un *concerto* pour orchestre. La prise en compte de l'espace fait que la forme de départ se transforme[105]. »

105. *LSTS*, p. 52.

Antiphonie participe des mêmes recherches : il s'agit d'un double *concerto* pour clarinette et cor de basset dans lequel deux *concertos* « distincts » – l'un devant, l'autre derrière – ouvrent l'œuvre puis « fusionnent » progressivement en un double *concerto*.

Concertate il suono est la composition dans laquelle Marc-André Dalbavie dit avoir poussé au plus loin les possibilités de mouvement dans l'espace. Cette pièce est constituée de cinq groupes instrumentaux, dont un *ripieno* et un *concertino* sur scène. Dans la salle, ce dernier est démultiplié en trois autres groupes qui provoquent un « éclatement de l'espace ». Dans un premier temps, les différents *concertinos* et le *ripieno* dialoguent ; ils se mélangent ensuite progressivement, pour aboutir, lors de la deuxième partie, à la fusion des *concertinos*. Dès lors, ce sont deux orchestres qui s'opposent : l'un – le *ripieno* – sur scène, l'autre – la réunion des *concertinos* – spatialisé. L'œuvre se termine par une fusion complète des deux orchestres.

Les techniques d'orchestration

Cette dernière partie propose de détailler quelques techniques d'orchestration propres à Marc-André Dalbavie, qui considère l'orchestration comme l'« écriture d'une acoustique fictive ». Pour faire sonner un orchestre, il est nécessaire de connaître les propriétés acoustiques de chaque instrument, savoir comment ils sonnent individuellement et entre eux, tels qu'ils sont disposés dans l'orchestre. C'est pourquoi la disposition habituelle adoptée depuis l'orchestre classique a permis d'élaborer une technique par groupes impliquant des hiérarchies entre eux, ce que remet en question un orchestre éclaté spatialement.

L'orchestration commence à l'époque classique, la doublure en est l'exemple le plus parlant. Pour Marc-André Dalbavie, trois types de doublures existent :

- **la doublure spatiale** est une doublure à l'unisson d'un instrument par un ou plusieurs autres instruments ayant le même type de son, qui va alors se diffuser de façon spatiale (puisque les instruments ne sont pas au même endroit). « Le son semble tout à coup envahir l'espace[106]. » ;
- **la doublure par amplification**, plus classique, est une doublure à l'unisson ou à l'octave qui donne davantage de puissance à l'orchestre sans en alourdir sa sonorité (en ajoutant des octaves dans les passages *forte*, les harmoniques aiguës du spectre enrichissent le timbre) ;
- **la mixture** est une doublure à l'unisson de deux instruments ou plus afin d'obtenir un son inouï, un mélange de timbres unique. La « fusion spectrale » ne sera qu'une extension de la technique de mixture que l'on trouve dans l'orchestre post-romantique puis debussyste. La mixture produit l'effet inverse de la doublure spatiale : « La mise en avant de la couleur tend à éliminer l'espace[107]. » En recherchant des couleurs de timbres différentes, on annule l'effet de profondeur de l'orchestre perspectiviste : celui-ci va alors sonner « plat ». Dans *Concertate il suono*, mes. 591 et 592, on observe une gigantesque mixture : tous les instruments jouent à l'unisson et l'on ne distingue plus les timbres individuellement. Selon les termes de Marc-André Dalbavie, « la masse symphonique "échoue" à la fin, puisqu'elle est avalée par la couleur[108] ».

Marc-André Dalbavie utilise deux types d'orchestration, aussi bien dans son orchestre frontal que spatialisé ; le mélange de ces deux techniques lui permet de parcourir toutes les morphologies d'un son d'orchestre.

L'orchestration par groupes ou blocs, qui vient de l'orchestre symphonique classique :

- *Concertate il suono concertinos* spatialisés et *ripieno* unifiés en un grand orchestre.
- *Concerto pour piano*, orchestre par blocs : chaque bloc est une piste de potentiomètre.

L'orchestration perspectiviste, qui sous-entend la dimension d'espace, et intègre donc dans l'écriture de l'orchestre des phénomènes de résonance et de réverbération, issus des techniques électroacoustiques dont voici un aperçu :

- **écho** (« onde sonore réfléchie par un obstacle avec une intensité et un retard suffisants pour pouvoir être perçue comme une onde distincte de l'onde directement transmise[109] ») :
  - *Concerto pour violon*, mes. 9-13 : écho du violon solo avec les autres instruments dans la salle sur le motif « *ré mi sol*$^{\#}$ ». Certains instruments prolongent même la résonance en tenant les notes.

106. *LSTS*, p. 90.
107. *LSTS*, p. 95.
108. *LSTS*, p. 100.
109. Merlier Bertrand, *Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques : collecte des mots en usage, mise en forme et propositions : terminologie en usage, essai de classification*, Sampzon, Delatour, 2006, p. 46.

- *Sinfonietta*, mes. 106-108 : échos rapides sur le motif « *si*^{b}-*sol* ».

– **délai** (« synonyme de décalage temporel, dans la plage des millisecondes », provoque un « effet d'enrichissement ou d'épaississement du timbre[110] »).

– **acoustique simulée** (réverbérations virtuelles) : échos successifs, qui s'accélèrent généralement, pour donner l'impression que la résonance de la salle est amplifiée. Par cet effet, Marc-André Dalbavie simule une acoustique d'une salle plus vaste :

- *Concerto pour violon*, mes. 128-131.
- *Ciaccona*, mes. 166-177, grande gamme en noires, avec résonances qui traînent.

– **son qui tourne ou se déplace dans l'espace :**

- *The Dream of the Uunified Space*, mes. 178-180, écho entre les cordes des différents groupes, sur scène et dans la salle.

– **relais de timbre (morphing)** (transformation du timbre sur une même note) :

- *Sinfonietta*, mes. 375-383, *sforzando* de plusieurs instruments sur la note *ré*, dont la résonance est continuée par d'autres instruments. En modifiant la résonance, on change la morphologie du spectre d'une note d'un instrument donné. De plus, si les attaques sont infimes (nuance *pp*), elles ne s'entendent pas, et la reconnaissance du timbre devient plus difficile. L'auditeur ne perçoit que très progressivement la modification du timbre, ce qui permet l'effet recherché de son mouvant. À partir de la mes. 378 apparaît une mélodie de timbres-mixtures qui suit le même principe, ajoutant un empilement progressif des notes qui « verticalise » la mélodie.
- *Sonnets*, mes. 66-70, la voix entre en se fondant dans le timbre des flûtes ; l'auditeur ne perçoit que très progressivement qu'elle émerge d'un autre timbre.

– **relais d'espace** (technique d'orchestration classique que Marc-André Dalbavie systématise. Il s'agit d'un relais de gammes, qui induit une sorte de son tournant ou d'écho en va-et-vient, puisque le mouvement mélodique se déplace dans l'espace) :

- *Sinfonietta*, mes. 119-123, voir les pupitres de violons et altos doublés par les flûtes.
- *Concertate il suono*, mes. 352-356, accord-mixture identique qui se déplace à travers les différents groupes spatialisés ; mes. 292-296, entre les différents concertinos, bois plus cordes, gammes qui parcourent tout l'*ambitus* de l'orchestre en relais de mixtures.

– **amplification ou prolongement de la résonance, donc modification du spectre** :

- *Ciaccona*, mes. 54-62, attaques de la harpe amplifiées et prolongées par d'autres instruments.
- *Sonnets*, mes. 18, première note de la voix qui apparaît sous forme de mixture : attaque amplifiée par accents de trois trompettes sourdines, harmonique de harpe, et résonance par le vibraphone, trois flûtes et harmonique de violoncelle..

– **accord qui se forme progressivement par prolongement des résonances** :

- *Gesualdo*, p. 5, mes. 35-39.

– **paradoxes acoustiques** :

- *Concerto pour violon*, mes. 68-76 (2^{e} système), motifs inverses qui se superposent, auxquels s'ajoute une amplification progressive.
- *Sinfonietta*, mes. 166, effet d'illusion acoustique avec gammes chromatiques descendantes et montantes en même temps aux vents, auxquelles s'ajoutent des *glissandos* aux cordes.

– **soliste amplifié par orchestre** :

- *Concerto pour violon*, mes. 180-186.

– **éventail qui se referme sur un unisson** :

- *Color*, mes. 124-125.

L'ensemble de ces différentes techniques prennent place dans la palette orchestrale large de Marc-André Dalbavie, l'une des plus originales de ce début de XXI^{e} siècle et reconnue comme telle par les plus prestigieuses phalanges internationales commanditaires de nombreuses compositions.

110. *Ibid.*

Parcours de l'œuvre

Color de Marc-André Dalbavie : Pistes d'analyse

Yves Balmer, maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon et professeur au CNSM de Paris.

Fruit d'une commande de l'Orchestre de Paris à Marc-André Dalbavie, *Color* est la première œuvre symphonique composée durant la résidence parisienne du compositeur. Écrite durant l'année 2001, la pièce est créée en janvier 2002, lors d'une tournée sur le sol américain de la prestigieuse phalange, accueillie au Carnegie Hall de New York. Christoph Eschenbach, dédicataire de l'œuvre, en assura la direction, ainsi que, plus tard, la création française et l'enregistrement ; comme directeur artistique de l'Orchestre de Paris, il fit commande à Dalbavie d'autres œuvres (en 2007 le *Concertino* pour piano et ensemble à cordes), et le programma régulièrement jusqu'à une récente « carte blanche », lors de laquelle nous avons pu entendre une rétrospective de ses compositions récentes ainsi qu'un florilège d'œuvres qu'il apprécie particulièrement (Ives, Scriabine, Anderson).

Un titre riche

Color est ainsi le premier jalon d'une collaboration riche, et qui témoigne de l'intérêt de Dalbavie pour l'orchestre. Le titre de l'œuvre est riche de possibles exégèses, comme le précise le compositeur dans ses entretiens avec Guy Lelong :

« [...] Le titre de *Color*, [...] a deux acceptions. Couleur, en anglais, d'abord, puisque la pièce a été créée aux États-Unis. Mais c'est aussi le terme qu'on utilisait, au Moyen Âge, pour désigner un principe d'engendrement mélodique, *color* qualifiant plus précisément la suite de notes formant la base d'une mélodie. C'est donc un titre presque manifeste, puisque, cette fois, la mélodie n'est plus seulement perçue comme la conséquence d'un processus, mais devient la base même de l'œuvre. Aussi toutes les harmonies semblent-elles résulter d'un processus mélodique un peu entendu à la façon d'un *cantus firmus*[111]. »

De fait, ces deux références sont importantes : l'orchestre et l'orchestration sont utilisés dans une dimension symphonique où la couleur orchestrale est essentielle. D'autre part, le terme fait nécessairement référence à la technique médiévale de composition, développée par l'*Ars Nova*, de l'isorythmie, dans laquelle le terme *color* désigne la mélodie qui se répète et qui est répartie dans une structure rythmique, également répétitive, appelée *talea*. Il s'agit ici, comme l'explique Dalbavie, de mettre en avant, par le titre, le recours à des procédés d'écriture dans lesquels l'aspect mélodique reprend place, après des générations de compositeurs qui, de Webern aux spectraux, en passant par la génération de 1925, avaient évacué ce paramètre[112]. Par ailleurs, on peut également se demander si, dans une sorte de mouvement intertextuel, il ne faudrait pas voir dans *Color* une descendante spectrale, un hommage, à l'œuvre *Talea* de Gérard Grisey.

Analyse linéaire

Dans les lignes qui suivent est présentée une analyse linéaire de l'œuvre. Compte-tenu de la taille et de la complexité de la partition, il n'a pas été prévu d'illustrations musicales qui seraient soit illisibles, soit des réductions sur quelques portées, évacuant ce faisant l'un des aspects les plus essentiels du discours dalbavien, l'orchestration. Ce texte est donc conçu pour être lu partition en main.

111. *LSTS*, p. 76.
112. *LSTS*, p. 74.

Mes. 1-30

Un accord-pédale de *ré* mineur (mes. 1-30) réparti entre les différents pupitres de cordes, dans une disposition typiquement spectrale, constitue le sous-bassement sur lequel se construit la première partie qui ouvre *Color*. Ce tapis *pppp*, joué avec sourdine, émerge de la résonance initiale (mes. 1) d'un *cluster* percussif (harpe, piano, cymbale, tam-tam). Une fois installé, ce bloc-pédale n'est l'objet que de quelques modifications internes mineures, mais va subir des « colorations » harmoniques et être tissé de motifs. Entre les mes. 2 et 11 émergent des effets de couleur : comme par touches, le compositeur dispose des agrégats, séparés de silence qui, harmoniquement, appartiennent au mode de *la* transposé sur *ré*, c'est-à-dire une échelle de *ré* comprenant un *si*^{b}, qui correspond à la cristallisation du spectre de *ré* dont l'harmonique 5, *fa*$^{\#}$, est altéré vers *fa*$^{\natural}$. La couleur de ces effets est amplifiée par l'orchestration qui oppose différents groupes (flûtes et clarinettes mes. 2, trompette et trombone mes. 4, flûtes, harpe et piano mes. 6, etc.). Le compositeur travaille le timbre par le foisonnement extrême des modes de jeu dans des nuances *pianissimo* : sourdines (*plunger, wha-wha*), *flatterzung*, harmoniques... Des crêtes de ces accords enchaînés émerge une première ligne mélodique avant qu'à la mes. 13, toujours sur la pédale de *ré* mineur, ne débute une seconde séquence, marquée par le timbre des cors utilisés dans un mouvement résonant et d'écho (comme on peut le trouver dans d'autres œuvres de Dalbavie, par exemple dans *Concertate il suono*) sur la quinte *ré-la*. Ce passage est construit sur le principe du canon qui, par la répétition des mêmes motifs et par un processus de transformation continue, crée un effet auditif giratoire, qui n'est pas sans évoquer la figure de Ligeti, admirée par le compositeur[113]. La quinte *ré-la* se remplit progressivement (ajout du *mi*^{b} mes. 15, du *sol* mes. 16, etc.). Le motif subit une diminution progressive de ses valeurs et gagne le grave : l'échelle se transforme progressivement pour devenir *sol*^{b}, *la*^{b}, *si*^{b}, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (mes. 20) avant d'être prise dans un procédé classique d'élimination, quasi beethovenien, duquel la note *la* émerge (mes. 24-28). Cette échelle est la combinaison d'une gamme par tons (les six premiers sons), et du mode de *la* sur *ré* (les six derniers sons), deux échelles omniprésentes dans l'œuvre.

113. *LSTS*, p. 18.

Mes. 31-39

Une troisième et dernière séquence sur pédale de *ré* débute alors jusqu'à la mes. 39, qui va dissoudre la pédale en l'entraînant dans sa chute inexorable. Les dernières notes de l'échelle précédente *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* sont cristallisées dans un accord donné aux cuivres mes. 29 qui, dans la nuance *ff* qui apparaît pour la première fois dans l'œuvre, vont être particulièrement mis à l'honneur : leur sonorité brillante, associée au traitement en retard avec frottement de seconde (mes. 30-31), évoque le souvenir des luxuriantes polyphonies de la fin de la Renaissance à Venise, comme on peut les trouver chez Gabrieli. Il faut remarquer dans ce passage la chute mélodique, du *la* de la trompette au *mi*^{b} dans l'extrême grave du piano, qui mène l'auditeur jusqu'aux sonorités de gong à partir de la mes. 40 en dissolvant la pédale de *ré* mineur qui sous-tendait le discours depuis le début. Ce passage mérite d'être analysé de près : on peut y lire comment Dalbavie orchestre la résonance, en suivant verticalement les attaques d'une note et ses différentes tenues, pendant l'attaque de nouveaux sons, et crée un feuilletage polyphonique ; on remarquera, au-delà de cette technique, l'attention portée au timbre et à la couleur orchestrale, par l'alternance des différents assemblages d'instruments utilisés pour chaque nouveau son (voir notamment les relais entre le piano, la harpe et les percussions). Ces modifications d'orchestration créent des ruptures acoustiques et d'espace, caractéristiques du travail orchestral de Dalbavie.

Mes. 40-79

Les mes. 40-79 constituent une nouvelle partie : écrite sur pédale – de *si* cette fois –, elle entretient par cette technique d'écriture un rapport avec la précédente. Mais il faut surtout noter que, de la texture polyphonique, émerge une autre note pédale, le *sol*, formant une sixte par rapport à la pédale de basse, créant ainsi un sous bassement consonant à la polyphonie, ce qui n'empêche pas une harmonie parfois rude, aux « intervalles durs » et aux « sonorités

© Éric Brissaud/Orchestre de Paris

Répétition de *Double Jeu* pour soprano et ensemble mixte d'instruments classiques occidentaux et d'instruments traditionnels chinois.
Christoph Eschenbach, chef d'orchestre. Pékin 2004.

stridentes[114] », issue de la technique spectrale (voir par exemple mes. 27, 40, 89, 250, etc.). Ce *sol* affleure dès la mes. 36 à la 3e flûte, puis prend de l'ampleur mes. 37 et suivantes, arrivant aux trompettes et clarinette, puis aux cordes mes. 41 et suivantes ; surtout, cette note gagnera considérablement en importance dans la partie centrale, à partir de la mes. 80. Cette partie se caractérise quant à elle par les accords complexes qui la scandent, avec régularité tous les cinq temps au départ (mes. 40-45), et dans lesquels domine le son du gong. On y trouve, mes. 47-51, des réminiscences de la grande chute débutant à la mes. 30. La ligne principale se trouve ici à la première flûte, mais on notera le soin apporté, par l'orchestration, à l'élaboration de couleurs toujours changeantes : chaque son de flûte est en effet coloré par un ou plusieurs autres instruments (mes. 47 : le *fa* est donné aux flûtes 1 et 2, au hautbois 1, à la clarinette 2, aux cloches, au 1er alto solo ; la note suivante, le *mi*, est donnée à la flûte 1, au piano, au 2e alto solo ; le *ré* à la flûte 1, à la harpe, etc.). L'écriture en accords revient ensuite (mes. 50) et émerge alors une ligne « mélodique », portant la mention « en dehors », confiée au piano dans un premier temps (mes. 54-59) auquel s'adjoint la harpe (mes. 61-72). Ici à nouveau, et cela constitue une caractéristique de la manière de Dalbavie, la résonance est orchestrée. Plusieurs des sons de la « mélodie » sont comme une attaque dont la résonance intervient dans un autre pupitre : mes. 54, le *sol*, *mf*, du piano, est suivi d'une résonance *ppp* aux clarinettes 1 et 2 ; de même, le *fa* suivant est suivi d'une longue tenue *ppp* aux flûtes et à la troisième clarinette. Ce dispositif « attaque/résonance » qui tend, par l'orchestration, à reproduire un phénomène acoustique, n'est pas systématique dans ce passage puisqu'il n'apparaît pas aux mes. 55-56, et reprend par intermittence à la page suivante. Cette alternance de résonances, elles-mêmes traitées de différentes manières, avec la seule attaque du piano ou de la harpe, crée un espace acoustique riche, dans lequel la densité des sons est inégale : une variation continue de l'écoute par une modification continue des sensations d'espace. L'élément mélodique doit également être analysé avec grande attention : il s'agit d'une série dodécaphonique. Cette série est énoncée entre les mes. 54 et 59. À la mes. 61 est donné le rétrograde de la forme originale précédemment donnée et, à la mes. 66, son renversement sur *sol*, commun aux deux formes (dernière note du rétrograde, et première note

114. *LSTS*, p. 39.

du renversement). Les notes *la*, *si*^{b}, *do*, *ré* émergent de la polyphonie aux mes. 75-78, constituant la transition vers la partie centrale.

Mes. 79-234

Un nouveau chapitre de l'œuvre s'ouvre ensuite, de la mesure 79 à 234. Le changement de caractère est évident à l'écoute : au temps étiré de ce qui a précédé, succède une musique dynamique et dont la pulsation très régulière est martelée. Des valeurs très brèves, aux rythmes pointés, et accentuées renforcent ce nouveau caractère. De surcroît, un geste très remarquable à l'écoute qui relève du « principe de coïncidence » décrit par Marc-André Dalbavie[115] rappelle la sensation d'une cadence, et même d'une cadence parfaite, et affirme, ce faisant, la rupture formelle. En effet, l'arrivée sur le *ré* au violon 1 mes. 77 est progressive : *la*^{b} mes. 73, *si*^{b} mes. 75, *do* mes. 76 (violons 2). Une fois le *ré* entendu, cette note « miroite » : elle est colorée par différentes harmonies et couleurs orchestrales mouvantes selon les différents *crescendo-decrescendo* des instruments. Cette note est ainsi mise particulièrement en valeur, avant de rejoindre le *sol* par des *glissandos* en éventail (mouvement contraire convergent). L'attraction *ré-sol* est donc puissamment entendue, chute de quinte archétypale d'une cadence parfaite. L'arrivée en *crescendo*, *sforzando*, sur le *sol* marque le début de cette nouvelle partie, dont il constitue la note pivot ; il s'agit toujours d'une pédale mais celle-ci est placée au premier plan auditif, lorsque dans les deux sections initiales celle-ci se trouvait au fondement de l'édifice polyphonique. Ce long passage central est construit selon une alternance entre deux types de séquences, reconnaissables par les éléments les composant :

- le *glissando*, qui peut être soit en éventail (mes. 79), soit être ascensionnel et suspensif (mes. 88-89), soit descendant (mes. 116-117) ;
- la pédale pulsée (mes. 80) aux violons 2 et marimba ;
- la figure de broderie avec rythme pointé (mes. 82) aux violons ;
- les mouvements de triples croches (mes. 82) aux flûtes, hautbois, piano et quelques cordes ;
- les accords brefs et accentués (mes. 83 aux trombones, tuba, harpe, tam-tam, contrebasses ; mes. 84 aux flûtes, hautbois 2, piano, altos) ;
- les éléments d'ascension ou de descente, plus ou moins rapides : figure de descente, s'approchant quasiment d'un *glissando* écrit (mes. 91), figure lente d'ascension (mes. 92-94) ;
- les bribes mélodiques qui, comme un *cantus-firmus*, se construisent par la juxtaposition de valeurs longues (mes. 92 et suivantes aux cuivres et bois) ;

Les pages suivantes de la pièce sont construites à partir de ces éléments de vocabulaire, et répartis en deux types de séquences, arbitrairement nommées par la suite TYPE A et TYPE B, très caractérisées.

Séquence 1 (mes. 79-91) : après le *glissando ré-sol* (mes. 79), la pédale de *sol* est entendue à chaque croche (marimba et violons 2). Se superpose à cette pédale l'élément de broderie du *sol*, ainsi que les gestes rapides (triple croches et accords accentués). À la mes. 89 intervient un *glissando* ascendant jusqu'à un accord suspensif dans l'aigu, de deux mesures, retombant, comme dans un geste cinétique, par la mes. 91 vers la note *sol*. Remarquons l'écriture de la ligne descendante de la mes. 91 : l'effet de descente rapide est créé par la superposition de motifs à des vitesses différentes : la ligne donnée en triolets de croches aux violons 1 subit une diminution : on la retrouve en double-croches aux marimba et hautbois 1, dans un motif giratoire, qui groupe les sons du motif précédent selon la séquence suivante 1 2 3 / 2 3 4/... ; le même principe se retrouve aux violons 2, trompettes et clarinettes, en triple croches. Selon les caractéristiques que nous venons de mettre en évidence, appelons cette séquence TYPE A.

Séquence 2 (mes. 92-99) : la pédale de *sol* est assurée par les altos en harmoniques et triples croches : la sensation de pulsation disparaît ; différents mouvements ascendants, lents et dont les valeurs se réduisent progressivement, se superposent aux cordes jusqu'à converger vers le *sol* dans un *glissando* par mouvement contraire à la mes. 99. À ces éléments aux cordes se superposent les valeurs longues aux cuivres et bois (*sol*, *la*^{b}, *si*, *si*^{b}...) qui surplombent comme un *cantus-firmus*. Selon les caractéristiques que nous venons de mettre en évidence, appelons cette séquence TYPE B.

115. Marc-André Dalbavie : « J'utilise ce que j'appelle "un principe de coïncidence", afin de donner à l'auditeur l'impression que certains des processus qu'il entend se mettent soudain à coïncider avec des objets qu'il connaît déjà. » (*LSTS*, p. 35).

Séquence 3 (mes. 100-116) [séquence de TYPE A] : la pédale pulsée reparaît aux altos et marimba. La figure de broderie est présente aux violons, et évolue vers un autre motif (*la, sol, la*^{b}, mes. 107), on pourra suivre son évolution dans les séquences suivantes (mes. 166). Le *la*^{b} gagne en présence (piano à partir de la mes. 101, accord de la mes. 108). Les éléments en triples croches sont présents également. Cette séquence se clôt sur un *glissando* ascensionnel (mes. 112-113), suivi d'une tenue suspensive (mes. 114-115) et d'un *glissando* descendant jusqu'au *sol* (mes. 116).

Séquence 4 (mes. 117-125) : cette séquence est différente des TYPES A et B. La pédale de *sol* est toujours présente, au marimba dans sa version pulsée en croches, et aux contrebasses en harmoniques. Elle introduit comme une respiration par l'arrivée d'un élément inattendu : une séquence harmonique très riche. Les accords du piano empruntent les modes à transpositions limitées de Messiaen : les deux premiers accords sont en mode 2, les deux suivants en mode 3. Le dernier est un accord en quarte et quinte, beaucoup utilisé également par Olivier Messiaen[116] dont la figure apparaît ici dans un double mouvement mémoriel, comme professeur des pères de la musique spectrale (Grisey, Murail) et surtout comme chantre de la couleur, de l'harmonie colorée et du son-couleur[117]. La séquence se conclut (mes. 124) par un effet en éventail amenant le *sol*.

Séquence 5 (mes. 125-133) [séquence de TYPE B] : remarquer la relation de triton qui émerge à la mes. 132 entre le *sol* omniprésent et le *do*$^{\#}$ (arrivée des clarinettes, de la trompette 1 et du piano) ou *ré*^{b} (flûtes, clarinettes, cors, trompettes).

Séquence 6 (mes. 134-151) : TYPE A.

Séquence 7 (mes. 151-157) : TYPE B.

Séquence 8 (mes. 158-172) : TYPE A.

Séquence 9 (mes. 173-178) : TYPE B.

Séquence 10 (mes. 178-194) : TYPE A.

Séquence 11 (mes. 195-202) : TYPE B.

Séquence 12 (mes. 203-233) : cette dernière séquence ressortit au TYPE A, mais présente au premier plan un effet – qu'on peut qualifier de « rebond » en raison de l'aspect de la répétition d'un même accord, avec une attaque identique sur chaque note, et un *decrescendo* marqué sur chaque note par une nuance décroissante (*ff, mf, mp, p, pp*) – qui avait déjà été entendu aux bois et cuivres (mes. 104 et 110 notamment). Cette figure du rebond, aux accents stravinskiens, a toujours la note *sol* comme note supérieure : le rebond est la conséquence de la répétition du même accord (constitué de la superposition de deux accords parfaits, l'un de *ré* majeur[118], l'autre de *sol* mineur, ce qui ne transparaît pas à l'écoute : cf. mes. 204). Dans ce passage, il faut remarquer l'asymétrie et les décalages métriques provoqués par l'association de changements de mesures et de différents nombres de « rebonds ».

Lors de ces accords répétés, un aspect très dynamique est donné par les contretemps très accentués des mes. 214-216. Ces nouveaux éléments accroissent considérablement la tension dans les dernières séquences de la partie centrale.

Répétition de *Double Jeu*. Pékin, 2004.

Mes. 235-fin

Une dernière partie, constituée de différentes sections, s'ouvre à la mes. 235 : le *sol*, note-pôle depuis la mes. 79, disparaît, au profit du *do* qui apparaît – après une telle insistance sur le *sol* pendant tant de mesures – comme une résolution, évoquant à nouveau dans ce passage-clé de la forme de l'œuvre le souvenir de l'effet de détente procuré par la chute de quinte de

116. Une citation des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* d'Olivier Messiaen est le support d'une partie du travail compositionnel d'une œuvre récente de Marc-André Dalbavie, *La Source d'un Regard*, commandée au compositeur pour le centenaire de la naissance du compositeur de la *Turangalîla-Symphonie*.

117. Messiaen Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Paris, Éditions Alphonse Leduc, 2002, tome 7.

118. Il faut considérer pour cela le *sol*^{b} comme un *fa*$^{\#}$.

la cadence parfaite selon le « principe de coïncidence » précédemment présenté.

Dans toute la fin de l'œuvre, les liens et rappels mémoriels avec ce qui a précédé sont nombreux : on retrouvera des gestes issus de la section centrale (*glissando* mes. 258 avec arrivée sur *do* ; accords au piano aux mes. 289-292 ; *glissando* mes. 309, etc.).

À la mes. 235, débute dans un climat épuré la nouvelle partie où le silence est très présent : les nuances sont retenues, les événements rares. Les timbres de plusieurs percussions, notamment de la cymbale cloutée, résonnent. Un embryon d'écriture mélodique arrive mes. 253, avant une véritable ligne mélodique aux mes. 261-267. Il faut noter que si, à l'instar de l'écriture des mes. 54-72, on trouve quelques éléments de résonances qui entourent cette mélodie (mes. 263-264), elle se déploie surtout sur un nuage de gamme par tons, un canon qui crée une matière résonante et tournoyante par la répétition de la même échelle décalée d'une croche aux quatre cors.

L'émergence de l'élément mélodique est également un événement en ce qu'il est précédé par quatre mesures (mes. 256-259) où les cordes passent du grave à l'aigu, avec une diminution des valeurs rythmiques, en enchaînant des accords parfaits principalement (*do*$^{\#}$ mineur, *fa*$^{\#}$ majeur, *mi* mineur, *ré* mineur, *sol*$^{\#}$ mineur...). La ligne « mélodique » présentée à la mes. 261 présente la même série qu'à la mes. 54, en débutant par la deuxième note ; le *sol*, qui était à la première place, est permuté et prend la 12^{e} position.

Entre les mes. 268 et 289 débute une lente figure d'ascension qui part d'un *si* réparti dans tout l'orchestre (mes. 268-270). On perçoit une ligne ascendante tandis que l'harmonie se complexifie : *do*$^{\#}$ (mes. 271), *ré* (mes. 275), *mi* (mes. 277), *fa* (mes. 280), *la*$^{\flat}$ (mes. 282), *do* (mes. 283), etc.

Le discours est interrompu par un éventail se resserrant sur la note *sol*, note-pôle de la grande section centrale de l'œuvre, et des accords de piano proches dans leur couleur de ceux entendus aux mes. 119-120. Ici, mes. 289-291, tous les accords appartiennent au mode 3 de Messiaen.

L'avant-dernière section de l'œuvre commence à la mes. 298, préparée par un immense *glissando* à l'ensemble des cordes démarrant à la mes. 294, rejointes par les trombones à la mes. 297.

Le *glissando* s'accompagne d'un immense *crescendo*, menant à un orchestre *ff*, massif, dense, hiératique. La ligne principale, puissante échelle composée de tons et de demi-tons (notez la gamme par tons aux mesures 299-302 et 304-307) est entendue aux trompettes, doublée par le piano et des cloches tubulaires. Elle est soustendue à l'orchestre par des bariolages faisant entendre un balancement entre les accords de *la* mineur (mes. 298-299, la harpe et les cordes, hormis les contrebasses) et de *ré* majeur (mes. 300). La consonance de ces accords parfaits est contrecarrée par de puissants graves (bassons, tuba, piano, timbales, contrebasses) dissonants principalement le *mi*$^{\flat}$ pour l'accord de *la* mineur, dissonance de triton (mes. 299) ; *fa*$^{\natural}$ pour l'accord de *ré* majeur (mes. 300). Ce passage se termine mes. 308-309 par un *glissando* menant à un *sol*$^{\#}$, lui-même chutant mes. 312-313, à l'instar de la fin des séquences de TYPE A.

L'ultime séquence de l'œuvre s'ouvre à la mes. 314, lorsque revient la figure de rebond, précédemment entendue à partir de la mes. 204. Le compositeur procède par élimination, en raccourcissant progressivement la tenue finale, puis en réduisant le nombre d'attaques (12 pour les mes. 314-316 et 317-319 ; 8 pour la mes. 320 ; 6 pour la mes. 323 ; 4 pour la mes. 326 jusqu'à 1 pour les mes. 332 et suivantes.). Les cors ponctuent par trois fois le discours : partant du motif tournant de quinte (mes. 318-320) similaire à celui entendu dans les premières mesures de l'œuvre, ce motif tournant évolue (mes. 332-334) par l'ajout du *fa*, et se construit en polyphonie aux mes. 356-362. Cette dernière section est surtout la plus « mélodique » de toutes puisqu'une ligne mélodique se fait entendre à partir de la mes. 321, à la harpe. La plupart des sons de cette mélodie sont orchestrés, même si, à certains moments, la harpe reste seule (mes. 331-333). Quatre phrases se succèdent, entrecoupées par des gestes rapides : phrase 1 de 321 à 328 ; phrase 2 de 331 à 338 ; phrase 3 de 342 à 350 ; phrase 4 de 366 à la fin. Douze sons constituent le matériau des trois premières phrases. L'œuvre se termine par la harpe seule, en harmonique, dans un quasi silence : la dernière phrase n'est pas constituée de douze sons, c'est une mélopée, quasi grégorienne, construite autour du *sol*, qui a marqué toute la partie centrale et termine seul l'œuvre.■

Qualités spatiales d'objets musicaux dans *Color*

Grégoire Lorieux, compositeur et réalisateur en informatique musicale.

L'espace ne constitue pas de façon évidente un axe d'écoute pour appréhender *Color*. Contrairement aux œuvres orchestrales antérieures de Dalbavie, cette partition n'utilise pas de disposition particulière des instruments. Cependant, la notion d'espace est tout à fait intégrée à l'orchestre : chaque élément, ou objet musical, se définit moins par des notes, des rythmes et des timbres que par une qualité spatiale spécifique. Nous allons donner ici quelques exemples de catégories spatiales : une telle analyse réalisée à la table, et non devant l'orchestre, se fait nécessairement à l'aveugle puisque le disque gomme la complexité de la réalité sonore de l'œuvre[119].

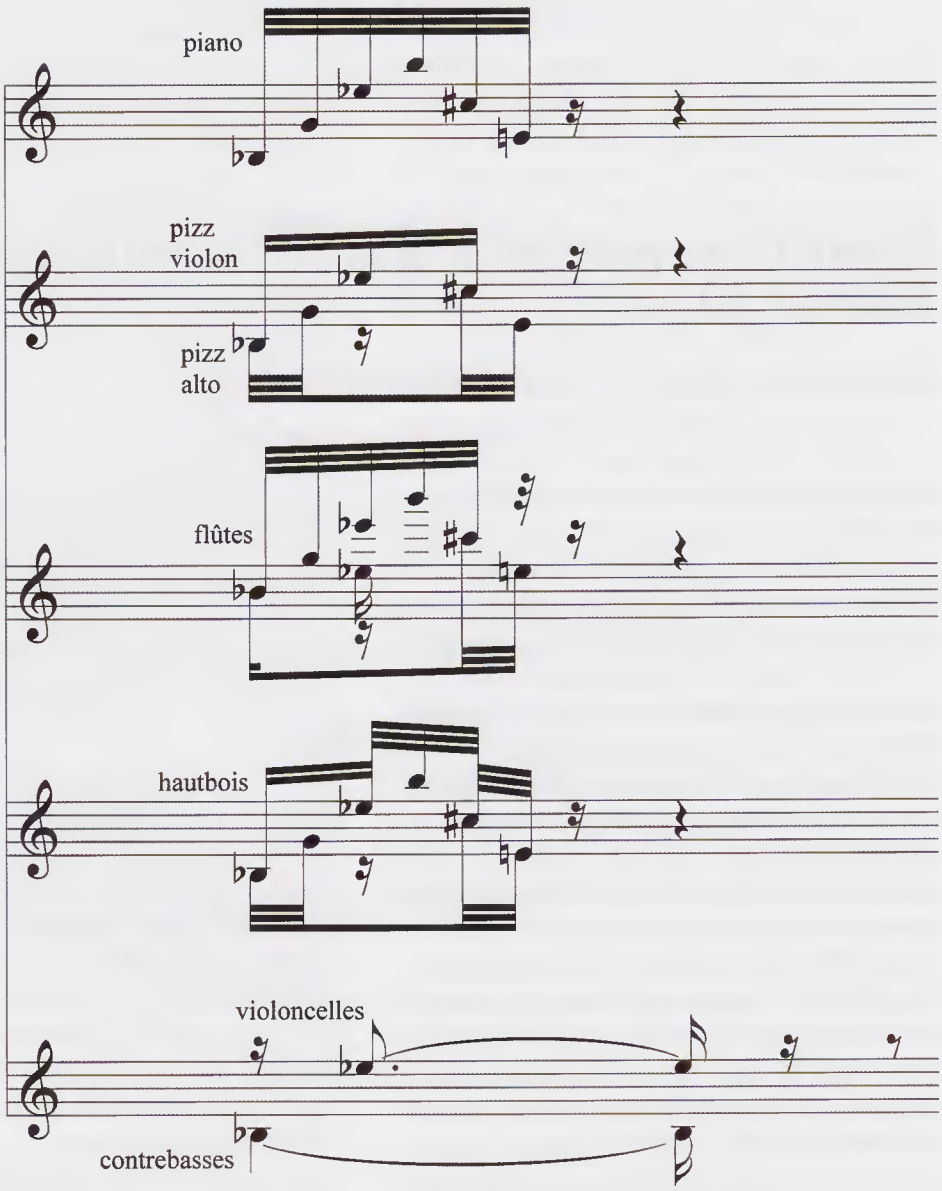
Au début de l'œuvre, les cordes tiennent un accord de *ré* mineur jusqu'à environ 4 min 30 s. Il est tout d'abord mélangé avec des *clusters* de harpe et piano et des percussions bruitées. La couleur « tonale » de cet accord émerge peu à peu dans les mesures où les cordes jouent seules. Puis, à partir des mes. 27-42 (3 min 00 s), l'accord se métamorphose. La construction de cette séquence introductive semble s'appuyer sur la figuration très ralentie d'une résonance de cloche, qui est bruitée au moment de l'attaque et dont les partiels qui résonnent le plus longtemps constituent la couleur harmonique. Ce type d'objet typique de la musique spectrale constitue un geste rhétorique qui, en posant une résonance longue, figure la construction d'un espace. L'orchestre crée l'acoustique fictive d'une cloche imaginaire.

À rebours, se superposent à l'accord parfait d'autres objets bien définis timbralement et de plus en plus exogènes harmoniquement : accords diffus de flûtes et clarinettes (mes. 2), de trompettes bouchées (mes. 4), mixtures de timbre sur une seule note (mes. 6) créant des effets de relief sur cette résonance.

À la mes. 14 (1 min 53 s) on entend un objet musical se métamorphoser en changeant de timbre et en naviguant dans l'orchestre. L'objet est d'abord peu dessiné (des gammes ascendantes diatoniques se mettent en place note après note) et semble lointain (cors : projection directe vers l'arrière) ; puis il semble se rapprocher en devenant plus complexe, avec une position physique plus rapprochée mais diffuse (clarinettes, projection diffuse dans ce registre ; rejointes par les flûtes, doublure spatiale) ; enfin il se disloque, se bloque sur une seule note et repasse aux bords extrêmes de l'orchestre (mélange rythmique entre flûtes, clarinette, rejointes par une trompette, la harpe jouée près de la table et le marimba qui apparaissent peu à peu à découvert : pour ces trois instruments, des sons de plus en plus durs et avec une projection précise mais lointaine).

Color présente de nombreux objets musicaux qui subissent des altérations au cours de l'œuvre. Par exemple, la figure présentée mes. 82 (7 min 00 s) répartit une figure ascendante puis descendante dans l'espace de l'orchestre : le piano constitue le centre, ou la charpente de cette figure, doublée de manière parcellaire par flûtes et hautbois, *pizzicatos* de violon et alto d'une part, et « réverbérée » par des tenues aux contrebasses et violoncelles d'autre part. Ce principe est repris et prolongé par exemple aux mes. 139-140 (5 min 00 s) puis à partir de la mes. 207 (11 min 10 s). La figure centrale est éclatée spatialement dans tout l'orchestre, pour un effet de dispersion très soudain.

119. La musique de Dalbavie gagnerait d'ailleurs à être enregistrée dans des formats multipistes, car elle souffre le plus souvent d'être restituée en stéréo.



Color, mes. 82 : orchestration d'une figure de piano.

De la mes. 243 à 249 (12 min 20 s) une grande mixture orchestrale sur un *si*^{3} a une qualité spatiale très diffuse : grave des flûtes au son très couvert (avec rythmes ralentissant), *subtones*[120] des clarinettes presque sans harmoniques, cors et trombones avec sourdines, très diffus, trémolo ralentissant de marimba, *bisbigliando*[121] de harpe, rejoints par les *pizzicatos* de violon, dont l'attaque ressort mais la résonance est mélangée aux autres instruments – cordes en harmoniques ou en batteries – qui donne une sonorité mouvante à la note, le tout mélangé à une résonance de gong. Il s'agit ici d'un exemple de travail sur la sonorité seule, qui contraste avec d'autres passages de l'œuvre fondés sur d'autres types d'orchestration.

Pour *Color,* Dalbavie utilise plusieurs types de disposition[122] : d'une part, une orchestration « perspectiviste » qui simule des effets de profondeur, de réverbération (c'est l'espace figuré de l'orchestre), et d'autre part, une orchestration par « mixture », où le mélange de plusieurs instruments crée un nouveau timbre. Le compositeur joue ainsi de l'ambiguïté entre ces deux catégories et utilise chacune à des fins expressives différentes. ■

120. Effet de son très détimbré, à la limite du souffle, dans le registre grave des instruments à anches simples.

121. (litt. « en chuchotant ») : effet de bégaiement d'un son, obtenu en répétant la même note sur deux cordes différentes, à la harpe, ou par un sorte de trille, avec un intervalle proche de l'unisson sur les instruments à vent.

122. *LSTS,* p. 98.

L'exploration musicale de phénomènes (psycho)acoustiques

François-Xavier Féron[123], chargé de recherche à l'IRCAM (UMR CNRS 9912), équipe Analyse des pratiques musicales.

Selon Marc-André Dalbavie, « la réalité acoustique ne génère pas de système mais, par ses structures et ses relations avec la perception, participe de manière dialectique au système et donc, constitue l'un des éléments moteurs du processus musical[124] ». Comment cette réalité acoustique transparaît-elle dans *Color* pour orchestre ? Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons à la manière dont le compositeur agence les images et flux auditifs, confectionne des acoustiques virtuelles et joue sur des effets de transmutation[125].

Le contrôle des images auditives et des acoustiques virtuelles

Archétype de la musique spectrale, l'harmonie-timbre est un accord qui accroît « sa couleur spécifique par un phénomène de quasi fusion, et en conséquence, tend à affirmer la primauté de la sonorité sur son appartenance à un type d'organisation fonctionnelle et même combinatoire[126] ». Ces phénomènes de groupements simultanés sont présents dans *Color* (Figure 1) mais apparaissent de manière beaucoup moins systématique en comparaison avec les premières œuvres du compositeur. Dalbavie se concentre surtout sur la construction des flux auditifs (Figure 2) et leur empilement comme des « pistes sur une table de mixage[127] ». À l'instar de Nancarrow (1912-1997) dans ses *Études* pour piano mécanique ou de Ligeti (1923-2006) dans le *Concerto de chambre* ou ses *Études* pour piano, Dalbavie parvient à superposer des flux auditifs clairement différenciés à l'écoute en raison de leurs caractéristiques individuelles (timbre, profil mélodique, vitesse…).

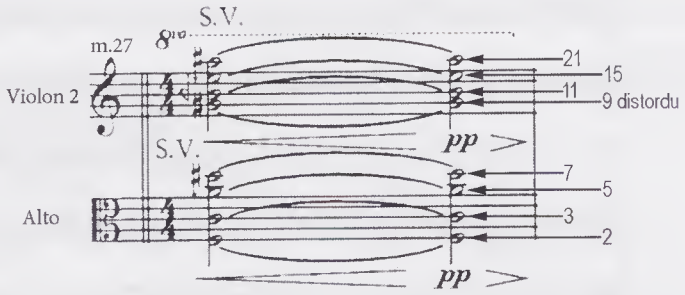


Figure 1. *Color*, mes. 27 (2 min 57 s-3 min 03 s) : harmonie-timbre construite en approximant les harmoniques 2, 3, 5, 7, 9, 11, 15 et 21 d'un spectre harmonique ayant pour fondamentale *fa*^{3} (87,3 Hz). L'harmonique 9 (785,7 Hz) devrait être logiquement restitué par *sol*^{4} et non *sol*$^{\#4}$: cet écart volontaire vise à produire une légère distorsion.

Pour façonner des acoustiques virtuelles propulsant l'auditeur dans des lieux imaginaires, Dalbavie simule les phénomènes de réverbération et d'écho. Les halos sonores agencés autour de certaines hauteurs par le biais de doublures plus faibles engendrent une résonance qui est généralement interprétée comme une légère réverbération (Figure 3, flûtes et altos). Grâce à des relais instrumentaux, le « gel » de ces notes peut s'étendre sur de longues périodes, produisant ainsi un pôle de résonance. En revanche, la répétition dans le temps d'un motif (Figure 3, cors) ou d'une seule note (Figure 4, *sol*^{3}) a pour effet de simuler le phénomène d'écho. Les canons apparaissant au fil de *Color* ne s'inscrivent donc pas dans une pensée contrapuntique mais traduisent « une dimension acoustique[128] ».

123. Je tiens à remercier chaleureusement Marc-André Dalbavie pour l'entretien téléphonique qu'il m'a accordé ainsi que Vincent Tiffon pour sa précieuse relecture.
124. Dalbavie Marc-André, « Pour sortir de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 326.
125. Pour une meilleure compréhension des phénomènes auxquels nous faisons référence, il est conseillé de lire préalablement l'article de Philippe Lalitte p. 30.
126. Dalbavie Marc-André, « Pour sortir de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 313.
127. *LSTS*, p. 23.
128. *Ibid.*, p. 98.

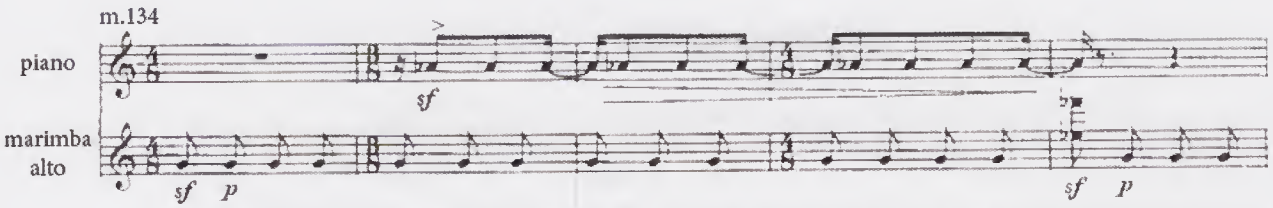


Figure 2. *Color*, mes. 134-138 (8 min 56 s-9 min 00 s) : flux auditif formé à partir de deux strates musicales. Lorsque le pianiste commence à répéter régulièrement le *la*^{b3} selon un décalage d'une double croche par rapport au *sol*^{3} joué au marimba et à l'alto, l'auditeur n'entend plus individuellement la répétition du *sol*^{3} qui est en quelque sorte absorbé par le piano pour donner naissance à un trille.

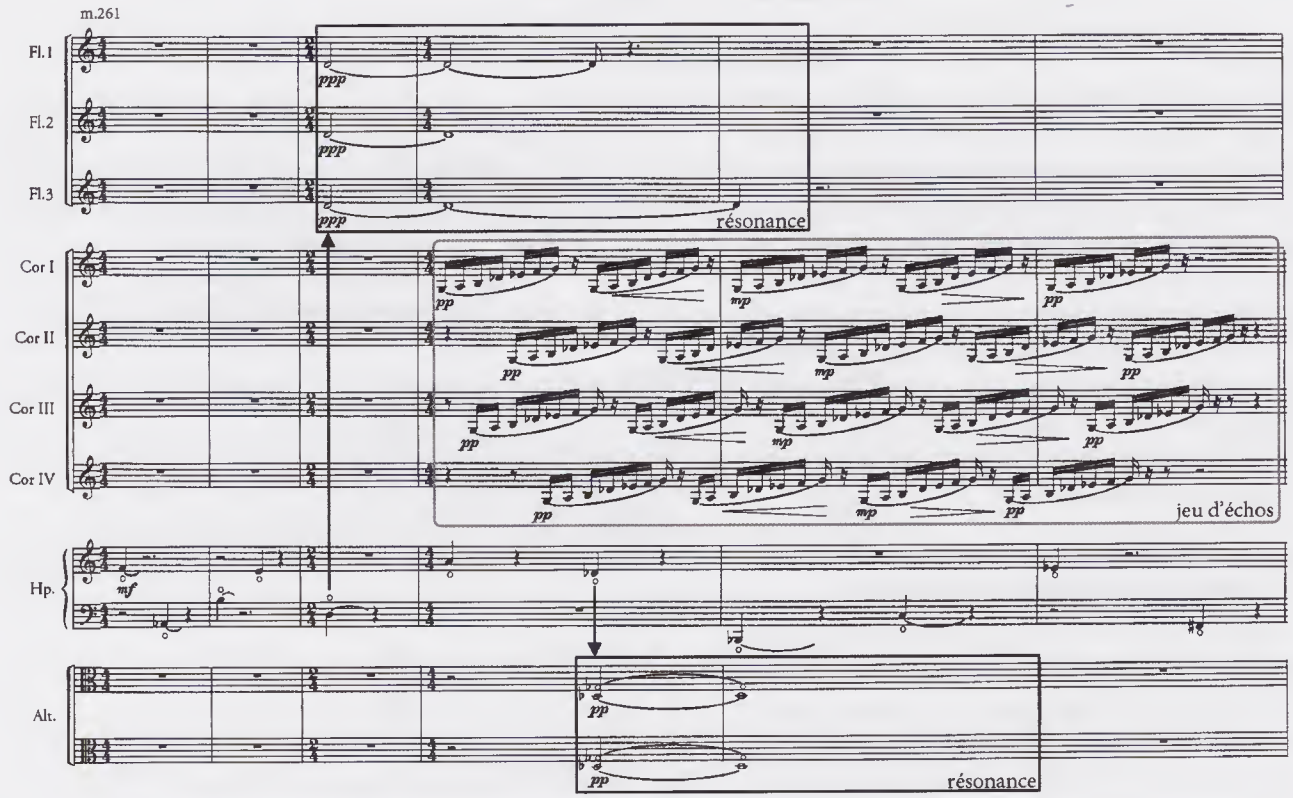


Figure 3. *Color*, mes. 261-266 (13 min 23 s-13 min 43 s) : simulation des phénomènes de réverbération et d'écho. Les notes jouées *mf* à la harpe forment un flux auditif de nature mélodique ; la réverbération est suggérée par le prolongement de certaines d'entre elles (*ré*^{3} et *ré*^{b4}) grâce aux doublures *ppp* ou *pp* confiées aux flûtes et aux altos. Le canon écrit aux cors est une mise en écho du motif initial (7 doubles croches ascendantes) qui, grâce aux nuances *(pp, mp, pp)*, semble s'approcher et s'éloigner de l'auditeur.

L'art de la mutation sonore

En tenant compte attentivement des « principes d'organisation perceptive (ou mieux encore, en les intégrant et en les utilisant ensuite de manière intuitive), le compositeur a accès à tout le monde des mutations de "l'image" entendue », souligne McAdams[129]. Dans *Color*, les mutations sont clairement perceptibles : elles agissent sur le timbre orchestral, la structure des images auditives et les acoustiques virtuelles[130]. Présent dès le début de l'œuvre, l'accord de *ré* mineur aux cordes forme une pédale harmonique feutrée (usage de sourdines et nuances n'excédant pas le *pp)*. Sur ce fond sonore, se détache (mes. 13-26) une image auditive en perpétuelle métamorphose. Cette image résulte de l'écriture en imitation canonique d'une ligne mélodique évolutive et bifide (Figure 5).

129. McAdams Steve, « L'image auditive. Une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive », *Rapports de recherche IRCAM*, n° 37, Paris, IRCAM-Centre Pompidou, 1985, p. 23.

130. *LSTS*, p. 90.

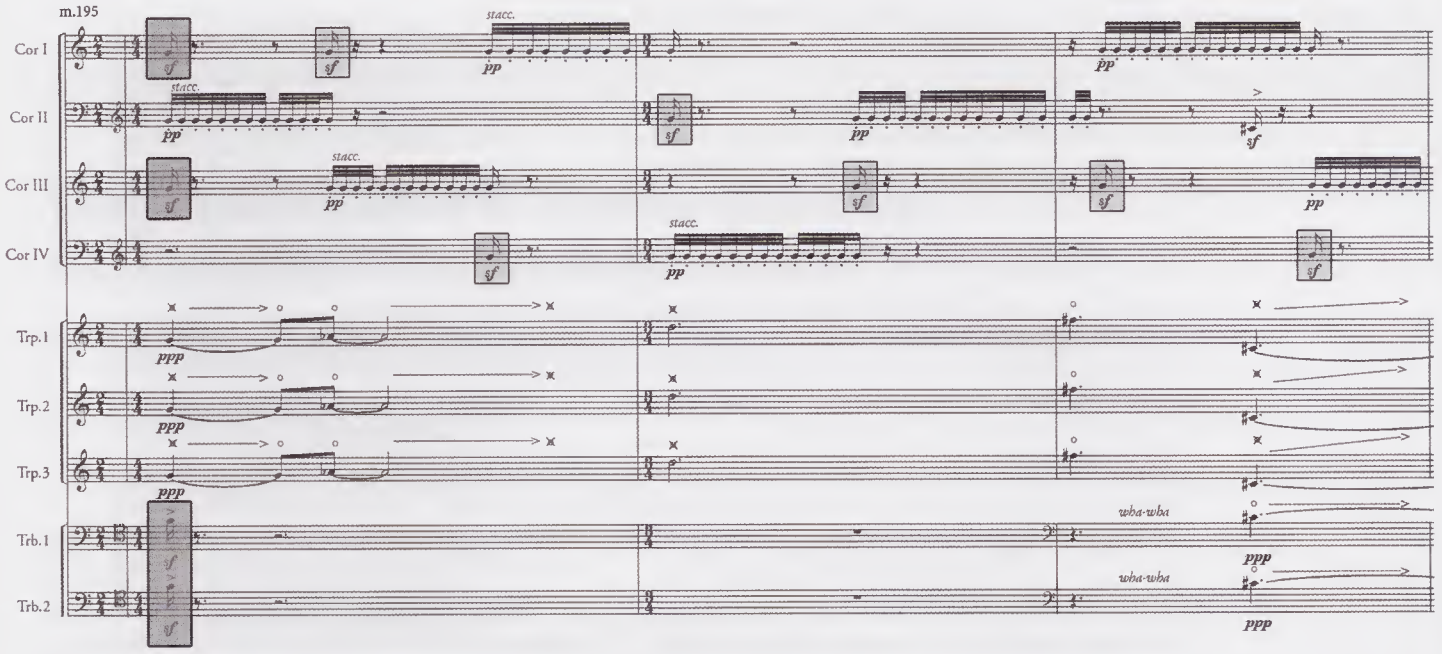


Figure 4. *Color*, mes. 195-197 (10 min 46 s-10 min 56 s) : affirmation du *sol*^{3} comme pôle de résonance avec le « gel » de cette note (répétition continue de triples croches *pp*) et ses échos multiples. L'attaque du *sol*^{3} est confiée *sf* aux cors 1 et 2 et aux trombones (avec accentuation) alors que les échos multiples sont simulés grâce à la reprise de cette note *sf* par un seul cor.

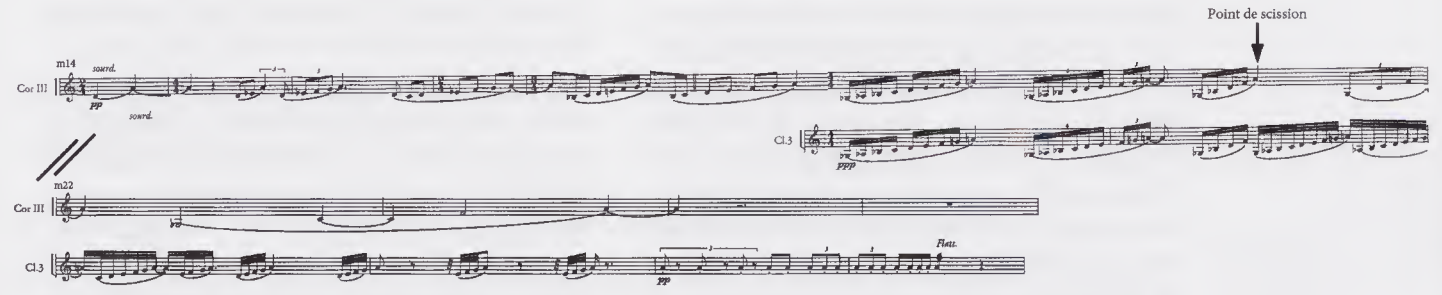


Figure 5. *Color*, mes. 14-26 (1 min 53 s-3 min 00 s) : transformation graduelle et scission de la ligne mélodique sur laquelle le compositeur construit ses canons.

La quinte initiale jouée par les cors se transforme graduellement en un motif mélodique ascendant : l'écho se transforme ainsi en une polyphonie à quatre voix qui se densifie tout en changeant subtilement de couleur grâce aux doublures confiées aux clarinettes. Une scission s'opère alors au niveau de la ligne conductrice. D'un côté, les clarinettes (doublées par les flûtes à partir de mes. 22) reprennent en écho le motif qui est accéléré puis tronqué (suppression progressive du début) pour ne devenir à la fin qu'une succession rythmique en *accelerando* d'une seule note (*la*^{3}). De l'autre côté, le motif repris en écho par les cors est à la fois élagué (suppression de notes) et ralenti pour aboutir sur ce même *la*^{3}.

Dans l'extrait suivant (mes. 30-39), l'effet de mutation concerne le timbre et l'espace. Les trente-six noires jouées à l'unisson par différents instruments, suivant un *decrescendo* global, forment une ligne mélodique descendante parfaitement claire et stable à l'écoute (Figure 6). Les doublures par amplification à l'unisson qui consistent à faire jouer le même son par

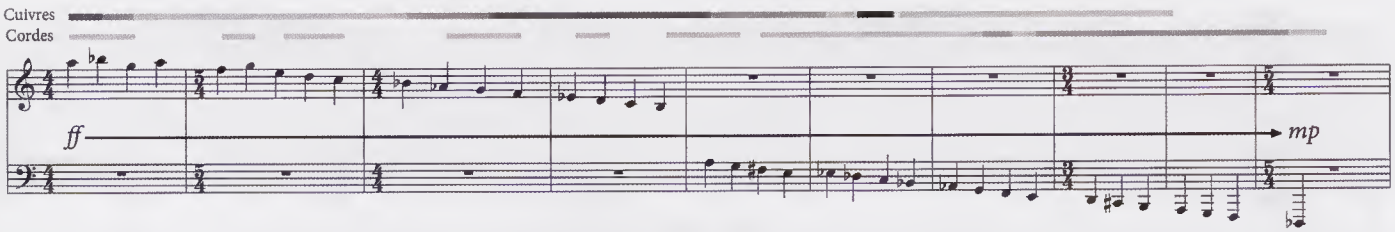


Figure 6. *Color*, mes. 30-39 (3 min 19 s-4 min 30 s) : mélodie dont le timbre est rendu erratique grâce aux variations subtiles des différentes combinaisons instrumentales (trompettes, cors, trombones, tubas, harpe, piano et percussions) opérées sur les attaques de chaque note. Les premières sont entonnées par les trompettes et le piano ; entrent alors en jeu les cloches et le vibraphone puis les trombones et les cors. La couleur cuivrée, largement prédominante au début (le piano et les percussions confèrent plutôt une sensation de profondeur aux notes) s'efface peu à peu pour ne laisser entendre, à la fin, que les deux instruments à cordes (piano et harpe). Nous avons tenté de rendre compte de cette transition cuivres (cordes) en employant des nuances de gris proportionnelles au nombre d'instruments sollicités (de un à quatre) pour chaque attaque.

plusieurs instruments empilés les uns sur les autres, permettent non seulement de donner davantage de puissance à l'orchestre[131] mais aussi de modifier les combinaisons instrumentales. En travaillant respectivement sur les attaques (notes passant progressivement du *ff* au *mp*) et les résonances (le « gel » systématique de ces notes par d'autres instruments jouant *ppp*), Dalbavie opère une mutation du timbre tout en altérant l'acoustique virtuelle et la hiérarchie des plans. Le fond sonore, présent depuis le début de l'œuvre, disparaît au profit d'une seule strate : la mélodie légèrement réverbérée. Celle-ci devient progressivement secondaire car les attaques faiblissent en intensité alors que les résonances aux cordes sont de plus en plus nombreuses et variées : l'impression de réverbération est substituée par un second plan harmonique qui, à la fin de ce passage, correspond à un *cluster* de vingt-sept sons répartis entre *si*^{1} et *la*^{4}.

131. Pour suivre les descriptions suivantes, nous invitons les lecteurs à se référer à la partition originale et/ou à l'enregistrement de l'œuvre.

Conclusion

Le langage compositionnel de Marc-André Dalbavie est empreint d'une dimension acoustique développée de manière intuitive mais stimulée en partie au contact de chercheurs (Jean-Pascal Jullien, Jean-Marie Adrien, Stephen McAdams…) que le compositeur a côtoyés lorsqu'il travaillait à l'IRCAM au milieu des années 1980. Cette empreinte, clairement perceptible dans *Color*, se traduit à travers l'agencement et la métamorphose des images auditives et la confection d'acoustiques virtuelles, autant de pratiques qui font de Dalbavie un véritable ingénieur-acousticien du son orchestral. ■

Quelques aspects remarquables de l'orchestration dans *Color*

Emmanuel Ducreux, professeur d'analyse musicale des XX^e^ et XXI^e^ siècles et responsable du département de culture musicale, CNMSD de Lyon et professeur d'analyse, CNSMD de Paris.

Les mesures 1 à 13 de la partition offrent un bon exemple d'orchestration spectrale. Marc-André Dalbavie confie des fonctions différentes aux pupitres des cordes et au reste de l'orchestre.

Les pupitres des cordes tiennent un objet harmonique (accord de *ré* mineur) disposé selon un étagement proche de celui du spectre harmonique sur *ré*^{0}. Cet étagement reprend les harmoniques 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 16, 19, 24, 32 et 64 du spectre, l'harmonique 5 étant abaissé pour devenir *fa*♮.

Le transitoire d'attaque est simulé par un *cluster* joué mes. 1 par la harpe et le piano. Cette attaque contribue à orienter le profil de résonance de l'accord des cordes.

Des mesures 2 à 12, différents formants du spectre, non joués par le pupitre des cordes, sont mis en vibration par les pupitres des vents, de la harpe, du piano et des percussions. Ces pupitres vont ainsi colorer la résonance des cordes, en analyser en quelque sorte les virtualités spectrales, selon le dispositif suivant :

- mes. 2 : les flûtes et les clarinettes mettent en valeur les harmoniques 14, 16, 18 et 19[132], l'harmonique 14 étant approximé au tempérament égal ;
- mes. 4 : les trompettes et les trombones mettent en valeur les harmoniques 9 à 13[133], approximés au tempérament égal ;
- mes. 6 : les flûtes, la harpe et le piano mettent en vibration l'harmonique 14[134] ;
- mes. 7 : les trombones octavient vers le grave les harmoniques 13, 14 et 16[135], donnant à l'ensemble de l'objet harmonique un effet de profondeur.
- mes. 8 : la flûte 3, la harpe et le piano mettent en vibration l'harmonique 36[136] ;
- mes. 9 : les clarinettes, les trompettes 1 et 2, les cloches et le vibraphone introduisent l'harmonique 11[137] approximé au tempérament égal, introduisant la future note-pivot de la partie centrale de *Color*. Le travail des sourdines *wha-wha* contribue à mettre en valeur cet harmonique ;
- mes. 10 : l'harmonique 11 perdure au vibraphone. Les flûtes 1 et 2, la harpe et le piano renforcent l'harmonique 24[138] ;
- mes. 11 : les harmoniques 11 et 24 sont maintenus. Les trompettes et les trombones 1 et 2 mettent en valeur le formant constitué des harmoniques 12, 13, 14, 16 et 18[139] ;
- mes. 13 : les cors, timbre absent jusqu'alors, introduisent le premier geste mélodique de l'œuvre en s'inscrivant dans l'espace de résonance révélé pendant les douze premières mesures, en jouant, dans la nuance *pp*, les harmoniques 8 et 12[140] du fondamental *ré*^{0}.

Le travail sur les dynamiques (*crescendo* de *ppp* à *pp* par exemple), ou les différentes granulations du son (*bisbigliando* de la harpe, note jouée avec une baguette dans le piano…) contribuent à reproduire l'instabilité interne au phénomène sonore.

Les mesures 13 à 30 offrent un exemple très clair d'un effet de spatialisation. Cet effet est créé par trois niveaux de réalisation différents :

- l'utilisation du timbre du cor pour initier la dimension mélodique. Les cors, par leur position dans l'orchestre, produisent un son qui parvient à l'auditeur à la fois de manière

132. Respectivement *do*, *ré*^{4}, *mi*^{4} et *fa*^{4}.
133. *mi*^{3}, *fa*^{3}, *sol*^{3}, *la*^{3}, *si*♭^{3}.
134. *do*^{4}.
135. *si*♭^{2}, *do*^{3}, *ré*^{3}.
136. *mi*^{5}.
137. *sol*^{3}.
138. *la*^{4}.
139. Respectivement *la*^{3}, *si*♭^{3}, *do*^{4}, *ré*^{4}, *mi*^{4}.
140. *ré*^{3} et *la*^{3}.

directe et de manière réverbérée, favorisant une impression d'éloignement ;
- l'adoption de l'écriture en imitation : l'imitation non stricte des lignes mélodiques confiées aux quatre cors, par les effets de tuilage qu'elle génère, amplifie l'impression d'espace ;
- l'ajout progressif d'autres pupitres, à la texture mélodique, des pupitres de clarinettes puis de flûtes modifie la sensation d'espace, par une impression d'épaississement de l'orchestre, et plus subtilement, par l'ajout aux sons indirects des cors de sons directs, accroissant ainsi l'effet de profondeur de la texture.

Les mesures 79 à 235 jouent le rôle de partie centrale. Il ne peut être question ici de proposer une étude détaillée de l'orchestration de cette longue section. Plusieurs éléments importants méritent cependant d'être évoqués :
- le devenir de la note-pivot : pendant toute cette section, le *sol*^{3} joue le rôle de note polaire. Son orchestration est très fréquemment renouvelée, lui conférant des rôles structurels variables. Le compositeur utilise ici le principe de doublure par amplification ;
- le timbre comme élément de mémoire : le même geste, associant timbre et intensité, est réitéré de nombreuses fois pendant cette section, jouant pour l'auditeur le rôle de balise temporelle. Il s'agit d'un *crescendo* conduisant à un accent *sforzando* joué aux cuivres[142] ;
- l'utilisation d'un principe acoustique comme modèle d'orchestration : la succession transitoire d'attaque, entretien de la résonance, transitoire d'extinction. Ce geste, qui précède chaque accent des cuivres sur le *sol*^{3}, est présent dès les mesures 88 à 91. Le transitoire d'attaque y est réalisé par un trait ascendant des flûtes et clarinettes, doublé par les *glissandos* de la harpe et des altos. L'entretien de la résonance est confié aux vents amplement étagés, dans une nuance *p*, soutenu par les harmoniques des violoncelles. Le transitoire d'extinction est réalisé par un trait descendant des hautbois, clarinettes, harpe et violons, dans des valeurs rythmiques allant du triolet de croches aux triples croches. Cette superposition de valeurs rythmiques différentes génère naturellement une texture complexe, proche de l'inharmonicité caractéristique des transitoires.

Nous conclurons cette brève introduction par les mesures 242 à 249, qui présentent un intéressant exemple de doublure associée à une inversion des vitesses rythmiques. Mesures 242 et 243, la note *si* est répartie sur tout l'orchestre, à l'exception des pupitres des hautbois, des bassons, des trompettes et du piano. Les valeurs rythmiques confiées aux différents instruments sont globalement en fonction de leur tessiture traditionnelle respective : lentes pour les contrebasses, plus rapide pour les altos. Ce modèle, qui s'inspire ici encore du spectre harmonique, se modifie mesure 245 pour aboutir, mesure 246, à une réalisation inverse : les valeurs rapides sont confiées aux contrebasses, les valeurs plus lentes aux violons 1. Le modèle spectral, transposé aux valeurs rythmiques, est ici dépassé, réinventé par le compositeur. ■

142. Voir notamment les mesures 92, 117, 151, 172, 195, 203, 213.

Œuvres de Marc-André Dalbavie

Œuvres destinées à la formation des instrumentistes

- ***Élégie*** **(1990)**
  Pour flûte seule. Durée : 3 min
- ***Petit interlude*** **(1992)**
  Pour saxhorn basse en si♭ ou tuba basse seul.
  Durée : 3 min 50 s
- ***Petit interlude*** **(1992)**
  Pour alto et piano. Durée : 2 min 20 s

Musique de chambre

- ***Tactus*** **(1996)**
  Pour clarinette, basson, cor, piano et quintette à cordes. Commande de la Köln Philharmonie pour le Scharoun Ensemble de Berlin. Durée : 19 min
- ***Correspondances*** **(1997)**
  Pour soprano, alto, baryton, 8 instrumentistes et dispositif électronique. Texte de Guy Lelong, mise en scène de Patrick Hamel. Durée : 50 min
- ***Palimpseste*** **(2002)**
  Sextuor pour flûte, clarinette, pno, vl, vla et vlc. Commande du Birmingham Contemporary Music Group de Birmingham, Grande-Bretagne.
  Durée : 13 min
- ***Chant Récitation Danse*** **(2007)**
  Pour 6 percussionnistes. Durée : 18 min

Musique concertante

- ***Concerto pour violon et orchestre*** **(1996)**
  Commande de Radio-France. Durée : 24 min
- ***Antiphonie*** **(1999)**
  Double concerto pour clarinette et cor de basset. Commande du Staatsorchester Rheinische Philarmonie.
  Durée : 24 min
- ***Concerto pour piano*** **(2005)**
  Pour piano et orchestre. Durée : 24 min
- ***La marche des transitoires*** **(2005)**
  Pour hautbois et ensemble. Durée : 14 min
- ***Concerto pour flûte*** **(2006)**
  Pour flûte et orchestre. Durée : 17 min
- ***Concertino*** **(2007)**
  Pour piano et orchestre à cordes. Durée : 14 min

Musique symphonique

- ***The Dream of the Unified Space*** **(1999)**
  Concerto pour orchestre. Commande de l'Orchestre de Minnesota à l'occasion de son 100e anniversaire.
  Durée : 22 min
- ***Concertino*** **(1994)**
  Commande du Freiburger Barockensemble.
  Durée : 14 min
- ***Concertate il suono*** **(2000)**
  Pour orchestre. Commande de l'Orchestre de Cleveland et de l'Orchestre de Chicago.
  Durée : 24 min
- ***Color*** **(2002)**
  Pour orchestre. Durée : 17 min
- ***Rocks under the water*** **(2002)**
  Pour orchestre. Durée : 12 min
- ***Sinfonietta*** **(2005)**
  Pour orchestre. Durée : 25 min
- ***Variations orchestrales*** **(2006)**
  Pour orchestre. Durée : 22 min
- ***La source d'un regard*** **(2007)**
  Pour orchestre. Durée : 16 min 30 s

Musique vocale

- ***Ligne de fuite*** **(2001)**
  À la mémoire de Gérard Grisey.
  Pour voix seule. Sur un texte de Guy Lelong.
  Durée : 2 min
- ***Sextine Cyclus*** **(2000)**
  Pour soprano et ensemble instrumental.
  Textes d'auteurs du XIIe siècle :
  I. Peire d'Alvernhe : *Dejosta'ls breus*
  II. Walther von Vogelweide : *Unde der linden an der heide*
  III. Guiraut de Bornelh : *No posc…*
  IV. Arnaut Daniel : *Lo ferm voler q'el cor m'intra*
  Durée : 20 min
- ***Offertoire*** **(1995)**
  Extrait du *Requiem de la réconciliation.*
  Pour chœur d'hommes (T et Bar) et orchestre symphonique. Sur le texte de l'Offertoire de la Messe des morts de la liturgie romaine. Commande de l'Internationalen Bachakademie de Stuttgart.
  Durée : 7 min 30 s
- ***Mobiles*** **(2001)**
  Pour chœur et ensemble instrumental. Sur un texte de Guy Lelong. Durée : 44 min

L'œuvre de Marc-André Dalbavie est publiée par les éditions Billaudot : http://www.billaudot.com

Références

Bibliographie

- **Brindeau Véronique**, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Accents*, n° 14, 2001.
- **Dalbavie Marc-André, Hamel Patrice et Lelong Guy**, « De l'*in situ* à l'opéra interactif », [entretiens], propos recueillis par Omer Corlaix, in *Musica Falsa* automne 2004, n° 20 « opéra/opéras », p. 99-111.
- **Lelong Guy**, *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale*, Éditions MF, 2010, collection « Répercussions ».
- **Lelong Guy et Dalbavie Marc-André**, *Le Son en tout sens*, entretiens, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 2005.
- *Les Cahiers de l'IRCAM : Marc-André Dalbavie*, Paris, IRCAM-Centre Pompidou, 1993, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui ».

Discographie

- **Dalbavie Marc-André** : *Palimpseste* ; *Trio* ; *Tactus* ; *In advance of the broken time*, Ensemble Itinéraire, Mark Foster, dir., 1 Cd, Soupir Édition Nocturne S209, 2006.
- **Dalbavie Marc-André** : *Antiphonie* ; *The Dream of the Unified Space* ; *Concertate il suono*, orchestre philharmonique de Radio France, Pascal Rophé, dir., 1 Cd, Radio France, 2007.
- **Dalbavie Marc-André** : *Color* ; *Concerto pour violon* ; *Ciaccona* ; *Eiichi Chijiiwa*, Orchestre de Paris, Christoph Eschenbach, dir., 1 Cd, Naïve, 2005, MO 782162.
- **Dalbavie Marc-André** : *Les Paradis mécaniques*, Ensemble musique oblique, Marc-André Dalbavie, dir., 1 Cd, Accord – Una Corda/MFA, 1996, 201272.
- **Dalbavie Marc-André** : *Seuils* ; *Diadèmes*, Ensemble intercontemporain, Pierre Boulez, dir., 1 Cd, IRCAM – Centre Pompidou, Universal, 1996.
- **Dalbavie Marc-André** : *Concerto pour flûte* ; Emmanuel Pahud, flûte, Orchestre philharmonique de Radio France, Peter Eötvös, dir., EMI, 1 open disc, 2008 (54 min 59 s).
- **Dalbavie Marc-André**, Sørensen, Kurtág [*et al.*] : *Shadows of silence*, Leif Ove Andsnes, piano, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Franz Wesler-Möst, dir., EMI, 1 Cd-plus, 2009.
- **Dalbavie Marc-André** : *Variations orchestrales sur une œuvre de Janacek* ; *Sinfonietta* ; *Rocks under the water*, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, Marc-André Dalbavie, dir., Ame, 1 Cd, 2009 (1 h 04 min 41 s).

Sitographie

- **Site de l'IRCAM**, page sur Marc-André Dalbavie : http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1021/
- **Site des éditions Billaudot** : www.billaudot.com
- **Site de Radio France**, page sur M.-A. Dalbavie : http://sites.radiofrance.fr/francemusique/bio/fiche.php?numero=78

Imprimé par Montligeon
Z.A. Les Gaillons Bellevue
61400 Saint-Hilaire-le-Châtel

Dépôt légal : janvier 2011

Commande de l'Orchestre de Paris à Marc-André Dalbavie, *Color* fut écrit durant l'année 2001 et créé en janvier 2002 au Carnegie Hall de New York par le prestigieux orchestre, sous la direction de Christoph Eschenbach. Ces circonstances de création caractérisent plus généralement bien des aspects de l'œuvre de Dalbavie : la dimension internationale de sa carrière, mais surtout, du point de vue musical, sa fascination pour l'orchestre et le timbre instrumental. Le titre choisi est certes un terme anglais, l'œuvre étant créée aux États-Unis, mais il fait également allusion au *color* médiéval, terme latin utilisé pour désigner la suite des notes formant une mélodie et dont la répétition devient un principe d'engendrement mélodique. La mélodie est en effet le fondement même de *Color*, et la « couleur » que l'orchestre et l'orchestration font naître est tout aussi essentielle. Dans ce dossier, dont la coordination a été assurée par Cécile Reynaud, les auteurs s'interrogent sur le parcours de Marc-André Dalbavie et sur les multiples intérêts dont témoignent sa carrière et son œuvre. Du CNSMDP, où il fut élève et où il enseigne aujourd'hui l'orchestration, à l'IRCAM et à l'influence sur son œuvre du mouvement spectral, les articles rassemblés dans cet ouvrage contribuent à éclairer *Color* à partir de l'ensemble des caractéristiques de l'œuvre du compositeur.

Les auteurs

Yves Balmer, maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon et professeur au CNSM de Paris.

Emmanuel Ducreux, professeur d'analyse musicale des XX^e^ et XXI^e^ siècles et responsable du département de culture musicale au CNMSD de Lyon et professeur d'analyse au CNSMD de Paris.

François-Xavier Féron, chargé de recherche à l'IRCAM (UMR CNRS 9912), équipe Analyse des pratiques musicales.

Guy Lelong, écrivain.

Grégoire Lorieux, compositeur et réalisateur en informatique musicale.

Philippe Lalitte, maître de conférences, université de Bourgogne, Centre Georges-Chevrier, (UMR CNRS 5605).

Anaïs Lozac'h, professeur d'écriture au CRR de Strasbourg et professeur associé au CNSM de Paris.

Cécile Reynaud, musicologue, conservateur au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et coordinatrice de l'ouvrage, directeur d'étude à l'EPHE.

Jean-Claire Vançon, PRAG au CFMI d'Orsay (université Paris-Sud 1) et conseiller artistique à l'ARIAM Île-de-France.

9 782240 031754

Réf. : 755A3628

11,90 €